Д-р Кръстев - МЛАДИ И СТАРИ

ВМЕСТО ПРЕДГОВОР

Не може да се откаже: — през последните години нашата литература претърпя доста значителни изменения. Не само продуктивността е порасла — порасли са чувствително и духовните интереси на тия, които пишат, и на тия, които четат. И книжната търговия не е вече това, което беше преди десетина години. Книгоиздателството привлича днес и чисто комерчески натури, и спекула-торски умове дори. Но да заключаваме от тия Външни промени за съответствена вътрешна промяна, за по-дълбок и по-интензивен литературен живот, би било и прибързано, и неоснователно. Изчезнала е едновремешната външна безжизненост, но вътрешно обновление нито е настъпило, нито има изглед скоро да настъпи. Само са проникнали най-сетне и в българската литература: — и оная пазарска врява, която тъй бързо измести у нас тихите ромони на по-дьлбок духовен живот, и оная празна житейска суета, която от петнайсетина години насам така победоносно нахлува във всички области на нашия довчера патриархален бит — и вече отдавна е обсебила обществено-политическия ни живот. Но че това е следствие на един изкуствено форсиран темп на развитие; че всъщност се пренасят и насаждат в девствената почва

само външностите на едно дълбоко съдържание, без да се взима нищо или почти нищо значително от самото съдържание; че изобщо в никоя област на нашия духовен живот екстензивното разрастване не върви паралелно с никакво задълбочаване и че най-сетне комерческото развитие на нашата литература съвсем не е плод на съответствено порастване на литературните потребности на обществото: — върху това днес могат да се съмняват, струва ни се, само крайно повръхни или крайно оптимистични наблюдатели. Подобно общо състояние на литературата на един народ не означава, разумява се, че сред тоя народ не могат да съществуват в тоя същия момент отлични художници и поети. Съвсем не. Литературната история е отбелязала немалко велики художници, Живели и действували в епохи на най-голям упадък. Защото създаването на значителни творения на изкуството рядко съвпада с тяхното действие върху обществото — от едното до другото изминуват понякога десетилетия, а ако се касае за най-велики гении —дори и столетия. А ний говорим тук за онова, което действува днес — за онова, което дава литературната физиономия на нашето време и образува фактор в неговия духовен живот, а не за онова, което ще проникне в умовете след десетилетия и може би единствено ще остане в литературната история на епохата и в душите на бъдещи поколения. И тая физиономия — за общества без по-висока интелектуална и естетическа култура туй важи без ограничение — не се определя нито от гения, нито дори от първостепенния талант, но от безброй петостепенни и десетостепенни писачи, които и единствено образуват духовната храна на своето време. Нещо повече: — ако всички признаци не мамят, не ще се мине много, и у нас бездарната литература — произведения и автори, чужди на всяка художественост, апостоли на невежество, некултурност и бездарност — не само по численост (нея тя може би във всяко общество притежава), но и по влияние и по

значение на читателския свят ще вземе връх над творенията на таланта; псевдопоетът и псевдокритикът, с една дума вестникарят в литературата, ще измести и ще замести истинския художник и ценител. Зараждането на вестникарската белетристика, т.е. белетристиката, която е лишена от всяка литературна цена и поради това намира място само във вестници или в списания от най-долна проба; сетне засилването на вестникарската — невежествена и продажна — критика, която прави от бездарностите литературни известности, а таланта замеря с кал: — тия два факта образуват сигурен признак, че тоя процес вече се е почнал. И ако един ден тоя поход на... жълтата литература — пълно подобие на жълтата дневна преса — против истинската поезия и изкуство успее, тогава литературното варварство, което отличава широките интелигентни слоеве у нас, ще се усили и ще се перпетуира за дълги години. Ония наши поети и критици, които с достойнство носят името си, могат да скърбят за това, но те не могат да спрат, ни да изменят хода на времето; защото всичко това е само един частичен случай от оная еволюция, която прекарва българското общество от освобождението насам. С това просто ще се извърши и в литературата онова, което в нашия обществено-политически живот отдавна се е извършило — тъй отдавна, че по-младото поколение вече и не помни да е било някога другояче... Както политическият ни живот се „демократизира“ по начин, че довчерашни гамени, обществени грабители и всеизвестни детективи могат свободно да стават и „народни“ представители, и държавни министри, и приближени съветници на короната, без това да се чувствува като нещо чудовищно и невидяно; така — само че малко по-бавно — ще се „демократизира“ и литературата: ни талант, ни дълговременна и целесъобразна подготовка ще бъдат нужни, а ще стига „добрата воля“, за да имаш всички титли на писател и критик.

Който вниква в причините на тия две напълно аналогични явления, той няма да се удивява, че това ще стане, но че то — тъй късно ще стане. Тия причини са: липса на граждани — за печалното състояние на нашия обществено-политически живот и за тържеството на безчестието и на позора в политиката; липсва на публика с що-годе естетическо разбиране — за жалкото състояние на нашата литература и за тържеството на бездарността и на скудоумието в нашия духовен живот изобщо и в нашата художествена литература в особеност. Че в България — една държава с най-демократични институции — няма граждани, това е всеизвестна истина у нас вече отколе и от нея са дълбоко проникнати всички ония, които трябва да считаме за творци и актьори в отвратителната трагикомедия, наречена „български политически живот“; че в България няма и публика е също такава истина, която всички сарафи и бакали на българското слово отлично са разбрали, но само малцина от жреците на това слово ясно съзнават, а и които я съзнават, крият я от себе си. А сред общества, на които още липсува публика, способна да се емоционира от произведения с чисто художествени достойнства (първият признак за културна възмъжалост), могат и да живеят велики художници, но литературен живот не може да има. Отделни великани — без връзка със своето време и с мнозинството от своите събратя — живеещи свой живот и чужди на жизневрявата около тях —отделни великани може да съществуват и то е залог за добро бъдеще, но то не е настояще.

Отношението на нашето общество към съвременни и по-отдавнашни наши поети потвърждава това до очевидност — на всяка стъпка. Нито едно дело с високи художествени достойнства не е придобило по-широка популярност. Могло би дори да се утвърди, че известността на едно поетическо творение у нас стои в обратно отношение Към неговата художествена стойност. Но достатъчно у един талант да слезе до публицистика и една посредственост — да се „издигне“ до нея, за да проникне до публиката вест за тяхното съществуване. И това важи не само за читателите, но и за критиците. Когато Алеко написа своите пътни впечатления „До Чикаго и назад“, които и по стил, и по Композиция нямат равни на себе си в българската белетристика, никой не обърна внимание на него и сега още тия пътни картини стоят неоценени. Но достатъчно бе да напише той първата глава от своите публицистични очерки „Бай Ганьо тръгна по Европа“, за да възликува бай Ганьо — сякаш от радост, че се видял изписан така грубо и нескопосно, какъвто си е. Щастлива инвенция, сугестивно рисуване, бликащ мощно в груба и прегруба форма живот — непреломен през призмата на художническата душа — релефни, дори пластични Контури, но лишени от стил, от композиция и въобще от изпълнение — с една дума от онова, което прави творението на писателя художническо дело: — ето какво е Алековият „Бай Ганьо“. Ала това не само не му попречи, то, напротив, му помогна да си спечели широка известност и разпространение.

Или да вземем друг пример. Докогато Вазов пишеше лирически стихове и спретната проза като „Неотдавна“ и „Немили-недраги“, никой не се и интересуваше за неговото съществуване, макар че туй бяха съвсем непретенциозни в художествено отношение работи, които можеха да задоволят и да заинтересуват и един първобитен вкус. Даже „Под игото“, сравнително най-добрата негова проза, намери на първо време доста слаб отек; нужни бяха невъзможните негови писателски авантюри в най-долен публицистически жанр ("Епоха кърмачка на велики хора" и др.), за да получи той санкцията на читателската тълпа — за да го признаят глупците и невежите.

В прозата е същото. Плоските и безсолни дърдорения на Ст. Заимова за Васил Левски се разпродадоха в хиляди екземпляри преди 7 —8 години, а чудно стилизираната от П. Яворова поема-живот на Гоце Делчев остана неоценена и неизвестна, макар авторът й да се ползуваше зарад стиховете и скитанията си из Македония с популярност, по-голяма от тая на зле прославения врачански апостол, и макар Делчев да беше тъй популярен, както и Левски. Защото фасулковците не струват хас от духовна храна, която няма да се последва от отвратително оригване на блудкави фрази.

В областта на поезията е още по-явно това. Измежду поетите с талант и значение нашата публика — и критика — е била досега способна да разбере напълно всъщност само

Вазова, защото той, изобщо казано, не се издигна над нейните вкусове и доосвободителни понятия, а спря на същата точка, на която и тя замръзна от двадесетина-тридесет години насам. Тя дори и него веднъж не разбра: — когато той в момент на поетическо пиянство измени на своята природа — реторическата фраза и патриотическото въодушевление — и запя прости и безизкуствени песни.* Никого другиго от нашите поети тя не разбра и не можеше да разбере — неговите по-дълбоки потайни и задушевни мисли, разумява се, не онова, което е било пазарски крясък на неуталожени още юноши. Не правим изключение и за Ботева, макар да съществува от никого досега неоспорвана легенда, че нашата публика винаги е разбирала Ботева. Тая легенда почива на едно просто недоразумение и нищо друго. Като се възхищава от пламенния отечестволюбец и революционер — в поезията и в живота си — тя мисли, че разбира и обича художника Ботев. Подобни недоразумения съществуват и спрямо живите поети, наши съвременници: разбира един-едничък елемент от тяхната поезия — най-малко характерния за тях и изобщо най-малозначителния — (само защото се докосва до сиромашиите й социални чувства или до криворазбраните й мнения за „задачите на поезията като учителка на живота“ и под.) — и от това се образува една външна връзка между поета и читателя и първият добива известност, някога дори и популярност. Но стига да липсва тая външна връзка, и същата читателска маса стои съвсем безпомощна пред най-простото дело на поета и отсъжда, както неведението всякога е отсъждало за онова, което не разбира —че е „безинтересно“ или „безсъдържателно“. Така отношението на публиката Към тримата видни лирици - след Вазова П. Славейков, К. Христов и П. Яворов беше доста различно, но тая основна черта прозира в отношенията й към тримата. К. Христова — за да почнем с онзи от тях, който й е бил винаги най-близък — тя посреща малко скептична и недоволна, но скоро се сроди с него и днес за голямата тълпа читатели той е най-понятен и от нея най-четен. Изпърво — додето тя беше още наивна и детски слободна — неговата чувственост дразнеше ориенталските нрави на широките маси, но отсетне, когато тя стана предизвикателна и дръзка и вече ненаивна, и когато българанщината в нашата поезия се носеше във въздуха и само чакаше своите жреци, Христов вече не само не шокираше тия същите читатели, но им изглеждаше почти свенлив. От друга страна, със своя вазовски стих той поддържаше връзката с традицията, та можеше да спечели и симпатиите на ситите и благодушните, които търсят преди всичко новото да им напомня за старото и да го респектира. И неговите символистически навеи, ако и да останаха неразбрани, не му отпъдиха читателите, тъй като не бяха нито много дълбоки, нито траяха дълго. Най-нисша точка на неговото творчество след един смел пръв устрем представлява „Самодивска китка“ и няколко от последните негови балади. За „Стълпотворение“ не говорим, тъй като драмата не е негова област и несполуката му там не може да има съществено значение за оценка на неговата лирика. Но критици по професия не отбелязаха това падение, а другите въздигнаха в общи фрази сбирката; при все туй тя нема успех между публиката, която смътно може би чувствуваше падението. Наистина за К. Христова —поне ако се гледа възрастта, а не темперамента — още не е изключено едно художническо освестяване и възраждане, ала за това са нужни особено благоприятни условия, най-важното от които са неговите собствени вътрешни преживявания: ако животът се яви пред него не в образа на лека и вятърничава femme de plaisir1, но като тиха, с болезнена усмивка и измъчена под бремето на битието душа...

Но ако съдбата не го сблъска с трагическите проблеми на живота, ако той не ги преживее и изстрада за своя сметка, той ще бъде отнесен заедно със своя талант от мътните и кални вълни на живота; обаче той и тогаз публиката сигурно ще си запази.

Случаят с Яворова е съвършено друг. Посрещнат твърде радушно и добил бърза и широка популярност преди още да се самосьзнае като поет и художник, той изживя в живота си — по Пирин и из незнайните кътища на Македония — социалните мотиви на своята поезия и ги захвърли, за да ги замести с най-своеобразни субективни трагедии и чрез туй да стане съвършено недостъпен и непонятен за широката читателска маса. Остана му само обаянието на „бившо" величие и искреното удивление на една твърде малка част от младежта, и то главно на оная, която има близки връзки с поезията. Наистина за това скъсване на връзките, които имаше Яворов с читателите (макар и те да бяха В голяма степен плод на недоразумение), не са виновни само последните, тъй като някогашният певец на селската орисия заедно с вълшебството на езика и стиха, което винаги го е отличавало, внесе в своята поезия през последните години и маниерност. И ако тя заседне по-дълбоко в неговата душа, може да стане твърде опасна за по-нататъшното негово развитие. Но и тогава, когато Яворов беше всеобщ любимец, ни критиката, ни публиката не обичаше и не ценеше в него тънкия художник, нито пък проникна и се заинтересува за тайните на неговата душа, а видя само социалните сюжети и звучния чиличен стих. Напразно ще търсите в множеството критики и рецензии, написани за двете издания на неговите „Стихотворения", и най-слабото загатване било за дяволски замъглената композиция на гранитните изваяния, било за чудните и свежи росни образи, било за изисканата стилизация, която обгръща всичко — от най-вънкашните до най-вътрешните елементи на творенията му. А сега, след като измени на своите социални теми, той може да се издигне и до звездни висини, но читателите, днешните читатели, той вече няма да спечели, но ще загуби може би и критиците.

Но аз не искам да свърша, без да илюстрирам тезата си с още един, бих го нарекъл класически, пример: То е случаят на Пенча Славейкова — неговото положение в българската литература и сред българската читателска публика.

Никой от ония, които имат каква-годе компетентност във въпроси от тоя род, не се е осмелил да постави когото и да било от живите поети по-високо от Пенча Славейкова като художник. Всички, които са могли да проникнат през яката, непроницаема художествена броня на неговите творения и да я проумеят или поне преживеят като форма на дълбоко съдържание, са чувствували — кой по-смътно, кой по-ясно — единствената мощ и величие на таланта. Ала тоя мълком от всички признаван поет-художник няма никакви връзки нито с публиката, нито с критиците, които и досега не са

били кадърни да ни кажат нито една умна и права дума за него и — по всяка вероятност в съзнание за това — благоразумно са избягвали въобще да говорят за него — всеки път, когато са могли да сторят това. Тясно социалните мотиви, за които единствено съществуват известни интереси и вкусове, у него не изпъкват, та нито могат да образуват какъв да е мост към другите, нито пък да дадат и най-слабо представление за него като художник и поет. От патриотически теми у Славейкова също няма помен, а националните, които изобилствуват, са скрити в непроницаема за обикновения читател и за вестникарския критик художническа обвивка, тъй че нито единият, нито другият не е в състояние дори да съзре дълбоко националното в него. Пенчо Славейков работи повече от двадесет години; първите негови самобитни дела, в които той излиза със собствена физиономия, но които отдавна е оставил далеч зад себе си, са писани и публикувани в първите им редакции преди петнадесетима години, а нашата младеж едвам сега почва да ги разбира и цени. Ако развитието на българския читател върви и в бъдеще така... бързо, то можем да се надяваме, че след половин столетие ще почнат да разбират и зрелите негови творения. Но днес неговата поема „Кървава песен", една-едничка песен от която струва в художествено отношение повече нежели всичко създадено в българската литература след Освобождението — днес тая поема стои тъй високо над разбирането на публика и критици, че може да се утвърди без всяко ограничение: духовният живот на „Кървава песен" още не се е почнал. За разбиране на нейното значение, нейната художественост, нейната идейна глъбина няма никаква следа из безбройните български литературни списания. Неговото време — и въобще Времето за разбиране на истинско изкуство — ще настъпи само след като българската литература преживее и изживее своята ва-зовска епоха —след като литераторството и стиховете на тая епоха станат посмешище и на школниците; а днес те още служат на младежта за школа на вкус, resp. безвкусие в език, стил и мисъл. Това време ще настане, когато след първия полувековен период на новата българска литература —периодът Каравелов — Вазов —настъпи Славейковата епоха; когато по-млади поети, „обжегнати от негова душевен жар", като внесат в своите по-малко художествени творения неговите похвати и мотиви и негова дух, чрез това подготвят публика и критици за разбиране своеобразния и дълбок негов душевен и художнически мир. Защото в изкуството Месията винаги върви пред своите апостоли...

Да подготви духовете към тая епоха на българската литература и въобще към разбиране и ценене на истинско изкуство, е и задачата или поне домогването на тая книга — на това първо противопоставяне на Млади и Стари. Лишен от творчески дар, аз мога да сторя това само със средствата на разсъдъка и със съзнание, че чрез тях най-малко може да се направи за обновление на нашата поезия и живот. Защото стремленията на критика остават мъртви, докогато плеяда творци не поемат делото от неговите ръце. Но такива книги — ако действително са такива, а не само във въображението на автора си — могат да чакат, додето се яви духовният голфстром, който ще им даде живот.

И друго: аз върша това в тая книга преимуществено по отрицателен начин. Даже в статията за П. Ю. Тодорова, който е въплътил тъй чудно нашите блянове за красота в живота и който ни е дал единствена досега в нашата литература галерия от характери, аз имах много по-често случай да бъда критик на недостатъци, нежели на художествени достойнства. В други от очерките, като „Една драма“ и „Литература и литературни анекдоти“, аз трябваше да бъда изключително отрицателен и да бичувам литературни безвкусия и психологически безсмислици. Аз бях при тоя случай безпощаден; не си позволих да премълча ни една по-съществена лошота от страх да не станат те твърде много, нито счетох за нужно да изровя някоя десетостепенна красота, за да мога по примера на известни критици да кажа: „Вижте, аз говоря и добро, следователно съм безпристрастен.“ Не, аз за лоша книга говоря само лошо, без да се интересувам глупците или безсъвестниците от това какво оръжие ще изковат против мен. Които не са нито едното, нито другото, те могат да видят в тая книга на десетки места дали аз говоря на българското общество като критик, т.е. човек, който излага резултатите на честна мисъл и добросъвестно изучаване — или като вестникар, т.е. човек, който крие своите лични чувства и отношения към отделни хора под мантията на някаква оценка на литературни достойнства и недостатъци. Най-сетне в статиите за Стаматова и за Елин Пелин аз съм разпределил сянката и светлината равномерно, без обаче да остане скрито за читателя, че у първия преодолява сянката, а у втория — засега поне, в ожидание на онова, което ще ни донесе утрешният ден —преодолява светлината, най-вече като проекция на бъдеще и на предполагани положителни качества. Нека пътем отбележа и тук, че най-неопределен, най-несформиран от всички изучавани в тая книга писатели се явява Елин Пелин и като такъв, признавам, че може би прибързано от моя страна го поставям между все определили се писателски индивидуалитети. Но от една страна, той тъй явно клони към групата на Младите, от друга, дава такъв богат материал за отрицателно разкриване законите на поетическо рисуване, щото главната цел на книгата — теоретико-критическата — повелително налагаше да бъде разгледан и той; толкова повече, че образува превъзходен pendant на Стаматова, та се явява потребен и за външната архитектоника на книгата ми.

Не е излишно може би тук да изтъкна и чисто формалния — технически — характер както на тия две статии, така и на анализа на „Стълпотворение“. Читателят лесно ще отгатне причината за това: нито драмата, нито двете сбирки не представляват нещо цялно и завършено, щото да могат с полза и с надежда за положителни резултати да бъдат изучавани откъм съдържание.

Като говоря за тенденциите на книгата, нека призная, че аз виждам в нея — покрай многото други непоправими — един навярно поправим, но непростим недостатък. То е, че тя не съдържа никаква студия върху творчеството на невенчания крал на Младите и изобщо на днешната българска литература — Пенча Славейков. Ако и да мисля, че у нас не се е родил още критикът, който би бил способен да ни разкрие тайните на неговото

творчество, но това не освобождава от тая длъжност никого от боравещите днес в критиката у нас. Първият ми опит да сторя това, писан преди девет години и публикуван в „Литературни и философски студии“, отдавна е остарял и не съдържа вече нищо, което не би се нуждаело от основна проверка и промяна. В този опит и навремето си имаше ценно само едно нещо — смелата обща поетическа характеристика на Славейкова, и нищо друго. Аз открих това едвам след шест-седем години, когато за пръв път след написването взех книгата в ръка, но другите хора, изглежда, и досега не са го открили, тъй като още продължават да преписват тоя етюд и да черпят от него поука и критическа мъдрост за твореца на „Кървава песен“. Между туй оттогава именно Пенчо Славейков прояви всичката обширност и богатство на своята гениална натура и се издигна до една висота, до която никой от живите, ни от мъртвите великани на българското поетическо слово не е достигал. Така на първо място неговата лирика доби съвсем нов подем — едно съчетание на гетевска простота на израза с модерна глъбина на душевното съдържание. Сетне с "Кървава песен" той създаде една модерна национална епопея от висш разред, която няма нищо общо с така наричания псевдокласически епос, както мъдри критици бяха провъзгласили и която има два прототипа: за жанра — "Пан Тадеуш" на Мицкевича, за художествените похвати — Омировата "Илиада". Най-сетне и в областта на критиката — оная продуктивна критика, каквато само велики художници са вършили — Славейков създаде нова ера в нашата литература, която само слепците, водещи днешната безока читателска маса, не могат да видят. Неговите студии върху Петьофи и Мицкевича, върху Алеко Константинова и стария Славейков, студиите му върху българската народна песен и нашата поезия преди и след Освобождението, най-сетне и неговите силуети на новите немски поети, са образцови в рода си и нямат равни в нашата критика. Всичко туй прави от Пенча Славейкова централна личност в новата българска литература, от грамадно значение за разбиране на влиянията и факторите на нейното развитие. Няма писател от едно десетилетие насам, който да не е бил повлиян от него — в положителна или отрицателна смисъл. Но аз се задоволих засега само в заключителните думи на „Певец на воля и младост“ да се докосна бегло до неговото значение като инициатор на онова обновление в нашата поезия чрез народната песен, което той започна със своите Коледари. В тая връзка на поетите с народната поезия съзираме ний най-главната отличителна черта на Младите, основното домогване на които трябва да бъде не само да присадят на родна почва общочовешки хуманитарни идеи** (стремление общо на всички модерни литературни и обществени движения), но преди всичко да внесат в нашата поезия национално схващане на живота, да използуват за художнически цели мирогледа на българина, както той е отразен в колективния продукт на народната душа — българската народна песен.

Аз нарекох книгата си Млади и Стари, а не Стари и Млади, не за да издигна новото за сметка на старото, но защото тия две понятия могат да се явят само В тоя ред: ний наричаме едно течение в живота и литературата старо само тогава, когато се яви съзнанието за противоположно нему младо, ново. А да унижава или осмива онова, което се нарича тук старо, е чуждо на тая книга. Наистина аз говоря в нея като изразител на едно течение, но аз съм в същото време съдия и литературен историк, за когото всички

течения, които са играли роля в развитието на българската литература, имат положително значение. Аз не презирам старото — то би било чувство недостойно за един критик; аз само мисля, че съм открил нещо по-висшо и затова съм се отрекъл от него и съм станал херолд на новото и по-висшото, както някога бях негов херолд — в едно време, когато то беше ново и по-висшо и никой не го ценеше — ръководен и сега, както и тогава, от същите стремления за истина и красота, както аз със своите слаби сили ги разбирам и откривам в нашата литература.

*Говорим за Италия. — Гл. В тая Книга статията за Вазова, стр. 139 и сл.

1 femme de plaisir (фр.) – жена за удоволствие

** Гл. II. П. Славейков. Българската поезия (Мисъл, год. XVI, кн. II, VI и VII.).

ИВАН ВАЗОВ

Беседа, казана в Елена на 17.VIII.1905 г.

Г-н Иван Вазов е най-видният и най-известният представител на новата следосвободителна българска литература у нас и в чужбина. Други има повече обичани и повече мразени; той не вдъхва ни особена обич, ни особена омраза поне днес и от десетина години насам — откак се отказа от политическа деятелност, за която нему липсват едва ли не всички условия и с която не е принесъл никакво добро ни на себе си, ни на народа си.

Иван Вазов е първият български писател, който направи от писателството, от поетическата деятелност същинска професия, който с гордост носи името писател и с рядко постоянство — въпреки толкова съблазни и нужди — не го замени с никое друго — освен (за жалост, бих рекъл) с жалък министерски портфейл, който късогледи негови приятели бяха му натрапили сигурно против неговите желания и наклонности, защото не са познавали неговата натура, нито са оценявали истинските нужди на българското просвещение.

Иван Вазов е първият български писател след Освобождението, който с по-голям или по-малък успех създаде в миниатюр цяла една литература, който с работливост, с каквато могат се похвали само твърде малцина от неговите събратя, лека-полека обгърна всички по-важни литературни видове и по тоя начин даде на една съвсем млада и бедна книжнина поне известна външна пълнота и представителност и я направи способна да задоволи първи училищни нужди и първите духовни потребности на една бързо формирана и невзискателна публика.

Иван Вазов е най-сетне (като оставим настрана немалко други негови заслуги) онзи писател, който с едно свое произведение — говоря за Под игото — привлече върху нашата литература (в едно време, когато тя бе още твърде оскъдна и нито един от по-младите не бе се проявил) вниманието на чужди критици, които и намериха това произведение по едни или други причини достойно да бъде преведено и издадено на техния език. Малко важи, че романът Под игото, който има — покрай несъмнени достойнства — и твърде съществени художествени недостатъци, не е добил, нито е

могъл да добие каква и да било известност в широката публика на Запад или дори в славянските земи. На такава съдба се радват в чуждите литератури само или произведения от първа величина, или книги, които дават израз на накипели чувства и ламтежи, които съдържат откровения на тайните на съвременната душа, или най-сетне „съчинения“ от най-долна проба, които дразнят долните инстинкти на една долна публика. Под игото не принадлежи нито към една от тия три категории и биде само регистрирано в литературните анали. Малко важи, казвам, това пред обстоятелството: — че в продължение на цяло десетилетие нашата литература е била застъпена в пантеона на западните и на славянските литератури с едно произведение, считано от повече или по-малко видни книжовници за добро дело на една млада жизнеспособна нация. Аз лично не мисля така за Под игото; и колкото да се радвам на тоя негов успех, който е в същото време успех на българската литература и на българския народ, не мога от него да заключавам за някакви особени художествени достойнства на романа, както правят мнозина мои събратя, а напротив, виждам в самия успех една гатанка, която обаче не е никак трудно да се разгатне. И мненията, изказани за Под игото от такива добри познавачи на нашия език и литература като Louis Légé1 в Париж или D-r Georg Adam2 в Берлин (както и отрицателните отзиви на руската критика), показват, че за един чужденец е твърде лесно да се отнесе критически към Под игото и да различи добрите и ценните негови страни от художествените му недостатъци. Че у нас Под игото се чете с интерес и вдъхва само ентусиазъм, е съвсем естествено, както е естествено, че освен пет-шестима строги ценители, незнаещи патриотизъм в литературата, всички други виждат в него перла на изкуството. Щеше да бъде доста печално, ако не беше тъй — че Вазов там е дал израз и нелош израз на всичко, що може да раздвижи националното чувство на българина. А в такава мека атмосфера естетическите емоции остават на заден план не само у нас, но и в общества с много по-висока естетическа и интелектуална култура.

С това аз влизам в същността на моята беседа — във въпроса за различието между историко-литературна и естетическа, между историческа и литературна оценка на един поет, което различие искам да поясня на Вазова, за да стане за всекиго ясно, че това са две гледища, които не трябва да се смесват и които си имат самостоятелно значение.

Историческата роля, която се пада на един автор, зависи на първо място от историческия момент, в който случаят го е поставил да живее и да действува, от отношението, което съществува между неговите произведения и общата духовна култура на епохата, а специално литературната култура на тая епоха. Напротив, естетическите, художествените достойнства на едно творение са на първо и на последно място лично дело на неговия автор, искам да кажа: зависят единствено от таланта на автора си и от нищо друго. Докато грамадно историческо значение могат да добият и автори със сравнително слаби творчески способности — само поради това, че съдбата или случаят ги е поставил на един важен исторически кръстопът — художествените достойнства на техните творения нито растат, нито намаляват от времето на тяхното създаване.

Творения и автори с изключително — или преимуществено — историческо значение не обогатяват изкуството, не разширяват нито вдълбочават неговата област, а само образуват необходими етапи на общия прогрес, от който естествено печели и изкуството (ако и косвено) — докато великите творения на велики художници, без да престават да служат за етапи и важни фактори на общия прогрес, в същото време мощно движат напред развитието на изкуството — изкуството изобщо и изкуството на техния народ частно. Ясно е, че и двата вида произведения и автори са еднакво необходими и важни сили на културата и че нито първите са в състояние да заместят или да извършат службата на вторите, нито обратно.

Вазов, както и Любен Каравелов, е преимуществено поет с важно историческо, по-точно историко-литературно значение. (Паралелът между тях не се свършва с това и аз ще се повърна още един път и по-подробно върху тоя въпрос.) Те са послужили на своето време, създали са една литература, възпитали са читатели. На тая своя историческа мисия те са пожертвували дори своя талант, тъй като зарад тая мисия тяхното собствено развитие е трябвало да се отбие от онзи път, който води към създаване на произведения с трайно значение. За Любена Каравелова това е ясно и малцина би се намерили днес да го оспорват. За Вазова изглежда по-инак; не само защото той е още между нас и продължава бодро да работи, но главно защото той извърши със значително по-голям талант и в много по-добри условия подвига на Каравелова. Но същността, ядката на въпроса си остава и в двата случая еднаква: в своето стремление да пише много и най-различно, да пише на теми и по начин, щото да бъде интересен и понятен за всички, най-сетне — да създаде по един или повече образци от всички главни литературни видове, Вазов написа такива слаби дела, каквито днес ний не би простили и на петостепенни поети. И туй важи — де повече, де по-малко — за трите области на Вазовата поезия.

Нека хвърлим бърз поглед и върху трите области на неговата деятелност, като почнем от оная, с която е започнал той сам. Лириката, по-общо: поезията на Вазова сравнително най-малко е пострадала от това негово стремление. Неговите чувства и идеи са чувствата и идеите на среден българин от освободителната епоха, който няма свои чувства, нито има идеи различни от общите — и Вазов не е имало нужда да се приспособява, за да бъде изразител на оскъдния духовен живот на своето време и на онзи официален патриотизъм, който не липсува на никое днешно общество. Доколко мотивите на тая лирика са оригинални, това ще ни каже бъдещата литературна критика, когато почне да изучава неговите извори и влияния. Ала несъмнено е, че Вазов — без да стига до върха на лирическото творчество — прояви в тоя жанр едно богатство, удивително за времето и условията на неговото развитие. И аз вярвам, че най-крепката връзка с бъдещи поколения ще образува неговата лирика. Там е той най-вече национален и най-ясно говори на българската душа. И след десетилетия българският юноша ще подири Вазовата лирика, за да съгрее националните си чувства, за да повъздиша за любов и свобода, за да помечтае за красотите на нашата природа, за

нашите поля и гори, за нашите усои и балкани. Но заслужава да се отбележи — като факт, с който се срещаме на всяка стъпка в литературната история — че Вазов не доби никаква популярност със своята лирика. Когато аз — тогава млад-зелен студент (нека ни бъде позволен един личен спомен) преди двадесет години, през ноемврий 85-та година, го намерих в студената и неприветна стаичка на хотел „Люксембург“ в София, той не смееше да мечтае за никаква популярност, макар зад него да лежеше 15-годишна деятелност, отбелязана с дела като Поля и гори, Италия и Сливница3. И когато две години по-късно, в тогавашното списание „Труд“ (с един ентусиазъм, от какъвто Бог да пази всеки поет!) затръбих славата му — то беше за Вазова музика съвсем чужда на неговите уши4. Сам политикан и партизанин, той не бе чувал освен хвалби в общи фрази от своите и ругатни и „критики“ — съвсем не в общи фрази — от противниците, политическите противници. Тогава беше още невъзможно да се абстрахира от партията, пък и освен партийни групи никакви други не съществуваха. След ученическите упражнения на разни тъмни „румелийски“ личности, лидерът на тогавашната литературна критика Петър Пешев5, човек безпартиен, бе поместил — в Пер. Списание на Б. Кн. Дружество, ако се не лъжа — една критика на Италия и бе доказал всичката неспособност на своето време да разбере Вазовата и въобще всяка лирика. Моята антикритика, ако и писана три години по-късно, дишаше всичкия гняв и възмущение, на които е способен един 20-годишен и хубаво аранжиран юноша. И ни тая, ни другите — пълни с жупел и плява — мои „критики“ никого не убедиха във величието на Вазова: неговата популярност си доде независимо от тях — подир емигрантството му, когато основа „Денница“ и почна да публикува добри, а и съвсем слаби в художествено отношение (но тенденциозни и следователно най-добри за времето си) разкази, като Епоха кърмачка на велики хора и подобни6.

На белетристиката си прочее дължи Вазов преимуществено своята популярност, макар в нея да е много по-слаб, нежели в лириката. И това не е никак чудно, тъй като белетристиката всякога намира по-много читатели от най-добрата лирика. И безспорно неговите разкази и романи имат качества, които обясняват това. Преди всичко, сравнени с разказите и повестите на Любена Ка-равелова, чийто пръв наследник е той, Вазовите говорят за грамаден напредък, макар само десетина години да делят първите негови опити от последните Каравелови повести — напредък, който обикновено се извършва само след десетилетия. И в техника, и в език Вазов е отишъл много далеч от Любена Каравелова и напълно заслужава името създател на новата българска проза. Каква естественост, гъвкост, лекост, краткост, изразителност, подвижност и пластичност у Вазова — в сравнение с оная бъбривост и многоглаголие, които удавят у Каравелова всичко и пречат на неговата природна и голяма способност за пластика! Но количеството се оказа голям враг на качеството и Вазов твърде скоро стигна края на своето развитие. Добил виртуозност в разказването и изобщо в чисто външната техника, той скоро забрави, че това не е всичко. Ала възможно е причината да лежи и по-дълбоко — в границите на неговия талант, в образците, които най-много са влияли върху неговата белетристика, а и в неговата и примитивна, и твърде плитка психология. Психологическият анализ всякога е бил у Вазова недълбок. Но докато дребна

белетристика може да се пише с известен успех и без по-голямо психологическо задълбочаване, при романа съвсем не е тъй. Вече и дребните разкази, скици и драски губят всяко сериозно значение и се превръщат просто в „леко четене“, ако авторът не умее да вложи в тях по-голяма художественост и по-дълбоко психическо и идейно съдържание, а роман без една по-дълбока психология може да бъде само сбор от „интересни“ приключения и невероятни случайности. Такива са всъщност Вазовите романи и затова тяхното значение е главно в етнологията, а не в художеството им. Затова Под игото е единственият негов роман със значение. Но Под игото е важен етап в деятелността на Вазова и по друга причина: с него се свършваше онова, което Вазов имаше да внесе ново в нашата белетристика — както и неговото собствено развитие. След него с твърде малко изключения той се повтаря и потретя в множество дребни неща и в два големи романа, които са лишени от непосредствеността и въодушевлението на първия му роман, но без да притежават нови достойнства — напротив, култивират по-нататък слабостите му (говоря за Казаларската царица само, тъй като от Нова земя никога не съм могъл да прочета повече от стотина страници). Вазов белетристът не е равен на Вазова лирик и не много от неговата белетристика ще оцелее и ще бъде в състояние да интересува бъдещи поколения: твърде малко художественост и общочовешки елементи съдържа тя и твърде много временни, случайни, локални — с една дума, ефемерни. Заедно с няколко от дребните негови неща, които са образцови в рода си и въплъщават по-ценни типове и явления, и Под игото ще може да си запази интереса на читателите — и по споменатата вече причина, и поради обстоятелството, че рисува една епоха, която няма да се повтори, и рисува я с патриотическо увлечение и с характерни детайли, които за широката публика всякога ще струват повече от всички художествени достойнства и от всяка психологическа истина. Само когато един велик художник — какъвто Вазов не е: той е само добър поет-разказвач — възсъздаде все тъй популярно, но с по-тънки средства епохата, само тогава Под игото може да бъде изместено из интересите на широката публика, но без да загуби популярността си, тъй като тия грубо очертани, но щастливо конципирани типове: Боримечка, кака Гинка, Стефчов, Мердевенджиев и др. ще добият собствен живот и ще живеят в народната фантазия, която има насъщна потребност от подобни образи.

Колкото до другите му романи — Нова земя отколе е забравена, а Казаларската царица скоро ще я последва, тъй като е фалшива в своята психология от едина до другия край, и ще рухне от собствена слабост преди още да се появи един истински роман из живота на съвременна България.

Но още по-зле — и въобще най-зле — стои Вазов в драмата: за драматурга Вазов не може и да се каже добра дума. В историята на нашата драма ще се говори само за негови грехове. Всичко написано от Вазова в тоя род е или пренаивна работа, или пък, доколкото е сериозна, стои по-долу от всяка критика. Със своите драми той доказа, че неговата литературна култура е много по-слаба, отколкото по хубавата му лирика и

нелоша белетристика можеше да се предполага. Ето защо нищо друго няма така да повреди на общата оценка на Вазова както неговите собствени драми. Да бе имал Вазов един литературен приятел, който да го възпре не само от публикуване, но и от писане драми, той все още можеше да си запази ореола на поет с добра естетическа култура, който не твори по сляп инстинкт, но притежава и самокритически способности. Но след Руска, Михалаки Чорбаджи, Хъшове, Вестникар ли? и Службогонци този ореол е за всякога унищожен. Обаянието, с което заслужено се ползува името на Вазова, както и патриотическите и публицистични сюжети на тия драми не позволяват не само на широката публика, но и на повечето тъй наречени критици да видят, че това не са никакви драми и въобще никакви ско-посни поетически произведения, но пародии, които съвсем не правят чест на българската литература и които никак няма да увеличат славата на автора си. Не че другаде няма такива „драми“; не че една литература може без такъв баласт. Голямата разлика е обаче тая, че другаде ги пишат десетостепенни драскачи — за читателите на жълтата преса, които друго нито четат, нито могат да смелят — и че те там не се броят за литература и никой критик и литературен историк не се занимава с тях. Със Станчовци7 и Илия Миларовци8 и ний така постъпваме, но с Вазова — не можем: с него трябва да се занимаваме, каквото и да напише, макар и само за да го укорим. У нас, дето всичко върви наопаки, съдбата е поискала, щото същият писател, с чието име новата българска литература така славно почва, да бъде създател и на сензационни драми.

Но най-голямата вреда от тия драми не е това, че те накърняват славата и престижа на автора си, а това, че могат да послужат — и вече са послужили — за заразителен пример. Защото Апостол е прав потомък на Хъшове, колкото те и да са различни, тъй като в Хъшове има поне здрав смисъл, а в Апостол няма нищо друго освен фанфаронади — гърмежът е там най-здравият елемент9. „Бъл-гаран“ и българановците могат колкото щат да освиркват Апостол; той няма да изчезне от нашата сцена, додето не се освиркат Хъшове, Службогонци и Вестникар ли? А това няма да стане нито подир десет години и миларовщината ще расте и ще наводнява нашата сцена с невъзможни блудкавости. Тълпа, която да гледа и да се „възхищава“, винаги ще се намери. И Вазов ще бъде наказан най-жестоко за всички свои драматически грехове, ако бъде способен да почувствува духовното родство на Апостол с Хъшове и всичкото негово нищожество. Защото миларовщината — ако не беше толкова нескромна, колкото и бездарна — би имала право един ден да каже: аз съм рожба на Хъшове и на Службогонци.

Вазовите драми не могат прочее да имат и онова историческо значение, което има белетристиката му, тъй като след Друмевия Иванку — първият сполучлив опит в нашата драма — те са един решителен назадък и трябва да бъдат считани за плод на човешка слабост или амбиция, а не на добре съзната историческа мисия...

Но може да ми се каже: ако всичко това е действително така, как тогава да си обясним факта, че Вазов толкова се чете, всички пишат и говорят само похвали за него? Аз ще отговоря на въпроса най-напред чрез едно съпоставяне на Вазова с Любена Каравелова, чието положение в историята на нашата литература е в много отношения подобно на Вазовото. Че Любен Каравелов и по плодовитост, и по обширност на своята деятелност е равен Вазову, а в някои отношения (като политически деец и публицист например) дори го надминува — това не е ново за вас, както и това, че и той е олицетворявал в себе си — в продължение на десетилетие — българската литература и е създал много четени навремето си лирически, белетристически и драматически произведения. Известно ви е също, че името Любен Каравелов беше през 70-те години едничкото име, познато в чужбина — именно в славянските земи, тъй като другаде не се интересуваха за нас. Безмерно и твърде некритично превъзнасян приживе и през първото десетилетие след смъртта си, днес Каравелов никак не се чете. И това не е следствие само на скръбния факт, че нито неговият живот, нито неговата литературна деятелност и досега не са изучени и за тях се говори само с общи фрази, а на съвсем други причини. Именно, първо, на слабата художественост на неговите произведения и второ, на това, че общочовешкият елемент в тях е слаб, а в повечето — никакъв; че и сюжетите, и обработката им са от временен и локален характер, тъй че могат да интересуват само читатели съвременници, чийто живот и борба са отразявали (както и ония огнени публицистически статии, с които бе извоювана великата борба на нашето национално пробуждане). Че Каравеловите произведения е трябвало да бъдат такива, за да раздвижат тъй мощно неговите съвременници и да превърнат индиферентните доволници в пламенни родолюбци; че никой от тия съвременници не би обърнал внимание върху тях и те не би могли да извършат тая културно-историческа мисия, която извършиха, ако не бяха такива, каквито са: — едно пряко, бих рекъл публицистично и лишено от всяка художественост отражение на действителността — всичко това е очевидно — то е една от аксиомите на днешната литературна критика. Но не по-малко аксиома е, че произведения от този род — едно украшение и една гордост за народа и неговата история — са мъртви за потомството и нищо не говорят на неговата душа. Аз не съм пророк и не искам да предсказвам какво ще стане с Вазовите произведения (особено с драмите, двата романа и много от разказите) толкова повече, че аз съм съвременник и не мога да съзра всичко временно в тях: и аз съм изложен на илюзията да считам днешното за всякогашно. Искам обаче, след като доказах, че художествените слабости на поетическите произведения не изключват нито тяхното велико историческо значение, нито тяхната популярност, да ви обясня как един поет, в случая Иван Вазов, може да бъде и четен, и възхваляван от „критиката“ повече нежели кой да е негов съвременник, макар да е много по-слаб художник и поет от мнозина свои събратя. Ще отбележа най-напред само пътем, за пълнота, че в литературните истории има не само такива примери, но и примери за популярност на писатели без никакво историческо значение и дори без никакви поетически и художнически дарби; „поети“, които са умели само да експлоатират едни или други интереси на своите съвременници и да заслепят не само читатели, но и критици и да ги накарат да считат техните публицистически фокуси за художество. Тук случаят е очевидно съвсем друг; тук се касае, от една страна, за поет с високо историко-литературно значение, от друга — за действителен талант, който обаче под влияние на

нуждите на своето време и на условията на своето развитие е създал и не малко слаби и положително лоши (незаслужаващи името си) дела, считани обаче от негови съвременници за еднакво ценни, както добрите му дела.

Без да влизам в пълно и детайлно обяснение на факта, ето в най-главни черти кои могат да бъдат неговите причини. Защо Вазов се чете и задоволява естетическите потребности на голяма част от нашата публика, изложих вече и не бих се повръщал тук наново, ако не исках да спомена и втори един фактор, който от своя страна чака обяснението си: — похвалните отзиви, с които се посреща всяка негова книга и които направиха да се заинтересуват за Вазова и хора без никакви литературни и въобще духовни интереси. Но как да се обясни именно това, че печатът се занимава тъй много с него и главно така единодушно „харесва“ всичко написано от него? Две са главните причини: първо — невежество, второ — недоразумение. Вярвам, няма да ме счетете невежлив за това, че сам малко-много критик обвинявам свои колеги в невежество. Не, тия, които обвинявам, не са никакви мои колеги, защото не са никакви критици, а прости драскачи-вестникари от много долна проба — които мислят, че стига да умеят да пишат „антрефилета“, за да имат право да се произнасят за поети и поезия. Нито един от нашите вестници няма в щаба си литературен критик — та и колко ли списания имат! — а почти всеки публикува авторитетни присъди за една или друга новоиздадена книга. То е ново явление в нашата преса, но взима големи размери и заслужава безпощадно изобличение, най-вече защото се вдъхновява винаги от самите автори — поети с мънички таланти, но с големи човешки и нечовешки слабости. Особено се отличава в туй отношение един дневен лист, в който се боричкат няколко дребни авторски честолюбия и който твърде често ощастливя публиката ту с „критики“, ту със съобщения за още ненаписано „велико“ произведение или за „триумфално шествие“ из литературния свят на някое току-що „свършено“ недоносче в стихове или в проза.

Колкото до недоразумението, в него са виновни по-сериозни и дори доста сериозни критици и писатели. То състои в това, че се смесва историческото значение на поета с „чистата“, естетико-литературната цена на едно или друго негово дело. Едни вършат това, защото са твърде плитки в своите знания и своите естетически чувства и не са способни да разберат, че това са две различни неща, а други — защото никога не са и отишли по-дълбоко, до същността на работата. И доколкото познавам литературата на въпроса, не съществува нито една сериозна статия или бележка, в която да се поддържа противното на това, което изложих пред вас в тая беседа. Може би защото въобще нищо добре установено за Вазова няма. И това е твърде естествено: макар за Вазова да се пише повече отколкото за всички други наши поети, но това, което се пише, е най-малко Критично, най-малко основателно и колко-годе аргументирано. Защото, да бъдеш популярен писател, е незавиден жребий. Вазов има нещастието да е такъв от десетина години насам и затова вместо критики за него се пишат похвали, реклами: с него списания и вестници си служат, за да рекламират себе си като „ценители“ на изкуство и

на поезия. А стара истина е, че дневният печат е най-големият враг на истинско изкуство и поезия и че той нито се интересува за тях, нито пък ги разбира. Той обича шума и малко иска да знае около какво се вдига — дали около някоя сензационна случка, или около някое славно име. И тежко на поета, когато той е това славно име: истина той няма да чуе за себе си!...

Post-scriptum

Горната статия за г. Вазова се появи в VII Книжка на сп. Мисъл, издадена към края на м. септемврий изтеклата година. В края на ноемврий или началото на декемврий същата 1905 година В сп. Светлина (XIII, 10) се появи началото на едно „интервю“ с г. Вазова под гръмкото име „Из интимния живот на нашите знаменитости“ с подпис S, а два месеца по-късно февруарският номер на списанието от 1906 г. донесе края на интервюто и онзи пасаж в него, заради който то единствено ще е било написано: тоя пасаж — той заслужава да бъде предаден тук изцяло, за да се запомни добре — гласи буквално така:

У нас критика в истинския, европейския смисъл на думата няма още. Тя в своята целокупност се продължава да бъде израз не на обективна оценка и широки и свободни възгледи върху изкуството и задачите му, а на литературни кръгчета, на интелектуални котерийки и главно — на лични страсти. Прогресът, който сме направили в областта на литературата, е значителен и неоспорим: имаме плеяда талантливи поети лирици от новата генерация, имаме от нея и добри новелисти и пр. На критиката не ѝ върви, тя няма ни един представител, който би ѝ правел чест. Покойният Бончев още няма достоен приемник у нас, а той се е поминал преди четвърт век. Кръжоците хвалят своите хора, критиците въздигат личните си приятели и са свирепи към ония, които не принадлежат на тяхната група. По тоя начин видяхме чудовищни работи: бездарности и лигави предъвковачи на чужди работи се въздигнаха до гении, а истински и високи дарования се обливат с кал. Като типичен представител на този род критици е доктор К. Кръстев, легендарен вече у нас по венцехваленията си спрямо „комшии“ и остервенението си спрямо противника*. В това отношение няма две мнения за него у нашия литературен свят. И тоя разврат ще трае дотогава в нашата литература, додето делото на критиката не попадне в честни ръце.

В отговор на тия излияния на г. Вазова ний публикувахме в II Кн. на Мисъл (XVI, 1906) следната реплика, озаглавена „Интимната мисъл на г. Ив. Вазова.“:

„Не помня кой философ казваше, че от най-слепите слепци самообмана на писателите е най-големият слепец“.

Ив. Вазов (П-в.)

Под заглавие „Из интимния Живот на нашите знаменитости“ сп. Светлина (XIV, 2) донася едно интервю с г. Вазова, дето маститият поет в „интимна“ беседа разправя своите чувства и злоби. При тоя случай г. Вазов ми е направил Високата чест да се произнесе и за мене. Допуснат така неочаквано и — защо да не си призная! — така незаслужено в „интимните“ чувства на г. Вазов, крайно невежливо би било от моя страна да се отнеса към него със същото презрение, с което аз отплащам на вестникарските безделници, които всеки ден повтарят същото.

Г-н Вазов не е доволен от българската критика. Той не намира нито един неин представител, който би й правил чест. Не е доволен също и лично от мен, което особено ме наскърбява. И не само не е доволен, но в своето добродушие ме е издигнал на една висота, за каквато аз не смея и да сънувам, без да усетя страховит шемет. Той е направил от мене „легендарен“ герой на българската критика, за когото „няма две мнения в нашия литературен свят“. И като се знае, че дори за г. Вазов, който е популярен и в европейската литература, в нашия литературен свят има повече от две мнения, читателят може да си представи какво величие е направил той от мен. А заслугата, на която имам да благодаря тая велика слава, били всеизвестните мои „венцехваления спрямо „комшии“ и остервенение спрямо противника“. А за ония читатели, които са малко къси в ума, „интервюверът“ е дал под линийка тия пояснения: „Както е известно, най-злобно нападан от г. Кръстев е самият Вазов. До 1901 г. те бяха приятели и г. Кръстев го хвалеше и превъзнасяше печатно. После отношенията им се развалиха и Вазов изведнъж стана лош писател за нашия критик, макар че именно оттогава (sic) силата на неговия талант се разви в пълнотата си заедно с нарастването на популярността му у нас и в странство.

За когото и това не стига, той нека чете надолу.

След десет години мълчание, през които бях зает да търся себе си, един есенен ден през мин. година аз пак заговорих за г. Вазова — съвсем случайно наистина, но така гръмко, както си говоря, та не е никак чудно, ако от това г. Вазова са го заболели не само ушите, но и главата. И разправих аз (без да бях взел позволение от Вазовите цербери), че

Вазовите драми би били достойни за един десетостепенен писач, но не и за него; че той има хубави страници белетристика, но че тя е плитка в психологията си и изобщо твърде бедна; че той е създал новата българска проза и е отишел, в един период от десет години само, много далеч от Любена Каравелова; и най-сетне, че освен с Под игото, той ще живее и с много от своите стихове. А тъй като в общата статия не бе възможно да се мотивира всичко, аз се възползувах от първия случай, за да покажа с детайлен анализ какво струват прехвалените (всякога в общи фрази) — от приятели и от невежи „критици" — Вазови разкази и написах „Литература и литературни куриозитети" (както ще се възползувам от първия случай да покажа каква художествена стойност имат неговите драми). Аз не твърдях и не твърдя, че всички негови разкази са такива; напротив, мисля, че колкото по-назад отиваме, толкова сравнително по-добри ще намерим; но и не скривах, че и най-добрите не считам днес такива, за каквито съм ги считал преди 15 години, когато художествеността на поетическите творения беше и за мен книга, запечатана с девет печата (както е и досега за г. Вазова и за повечето български критици, поети и белетристи). Но понеже ординарни натури считат хорските мнения резултат на ординарни компромиси със съвестта, то за г. Вазова е било, види се, решен въпрос, че както онова, което съм писал за него преди 19 години, когато не го и познавах, така и онова, което е писано преди 15 години, когато имах честта да го приемам у дома си, така най-сетне и това, което пиша днес, когато човекът Вазов за мен не съществува, а поетът е само една сянка от миналото — че с една дума всичко, що съм писал за него, ми е било диктувано не от убеждение, а от личните ми чувства спрямо него. Ако той намира удоволствие в такава мисъл — и ако има потребност от нея — аз съм готов да му я оставя; единственото, което ме интересува и което той е пропуснал да каже на своя „интервювер", е това: дали той мисли, че „откак силата на неговия талант се е разбила в пълнотата си", аз съм станал неспособен да ценя творенията му — или вярва, че много хубаво зная тяхната истинска цена, но съзнателно заблуждавам наивната публика. В първия случай той би трябвало да се сърди на Господа, а не на мен, а във втория — моята благодарност за високото мнение, което още храни за моите критически способности, но нека той има добрината да ми обясни тоя незначителен факт: защо досега нито една от моите критики за него или за когото и да било другиго не е била предмет — не на сериозна, а на никаква антикритика, в която да бъде показана тяхната несъстоятелност или несправедливост.* (А какво сквернословели по вестниците разни гамени на перото с име и без име, до мен то не се отнася, нито може да ме достигне: то са само пръски от тяхната душевна кал, които падат на техните лица.)

Но аз бих бил малко достоен за високото внимание на г. Вазова, ако се покажех неспособен да вникна в психологическата необходимост на неговите мнения. Отрасъл в една среда, чийто морален и духовен багаж се изчерпва с писане антрефилета за гъделичкане на суетни „списателски" чувства, г. Вазов не може — и при най-добро желание — да вижда в българската критика нещо повече от онова, което от собствен опит тъй добре познава. Защото собствената „критическа" деятелност на г. Вазова през цял живот е състояла в това: да пише антрефилета и фейлетони — ту анонимни, ту подписвани с всичките букви на азбуката — за да хвали себе си и своите и да интригува

против ония писатели, които не са във възхищение от него. Той не счита недостойно за себе си, дори в тая почтена възраст, да печата анонимни — и още какви! — подлистници, вместо да вземе пример от нас по-младите и да излезе все тъй открито и с името си да каже своите убеждения за нас, както ний казваме нашите за него. (Последният му подвиг от тоя род читателят ще намери във в. „Ден“ от 9-и февр. т.г. под заглавие „Лошото име на г. Пенча Славейков", с подпис П-в). А всеки от нас разбира само онова, което носи в своята собствена душа. Нима можем тогава с право да искаме от г. Вазова да разбира, че за да проникне в душите нещо ново и по-висшо, трябва старото да бъде пометено, а историята не всякога има време да чака, щото то да умре от естествена смърт — както умря например школата на Л. Каравелова, след като си извърши историческата мисия. Нима можем да искаме от г. Вазова — живеещ още в „опълченската епоха“ на нашата литература (както би рекъл онзи, който отдавна е поел от плещите му непосилния вече за него товар, да води българската литература) — нима би могли да искаме от г. Вазова при неговата примитивна култура и високо култивиран егоизъм, да разбира, че един критик не е продавач на вехтории, но е херолд на нова душа и на нови чувства и че тия нови чувства и нова душа изпърво смътно долавяни от него, той намира ясно въплътени в творенията на поета и това е, което определя неговите симпатии и антипати (там, дето той дава нещо повече от формални анализи — дето той дава и своята душа), а не пазарските сметки, както мислят пазарски натури... Нима можем да искаме от него да разбира, че родството на душите създава обич и вражда между писателя и литературния критик и то е, което прави последния способен да изтълкува чуждата душа и го влече към нея, безразлично дали техните пътища са се кръстосали някога или не... Нима можем най-сетне да искаме от г. Вазова да разбира, че е доблест да изказваш открито (подлост е да се върши това скрито и по „околни“ пътища) отрицателни мнения за враждебно настроени, и положителни — за писатели, с които те свързват лични чувства и че от многото видове пъзливост на ума и на характера най-отвратителна е тая: да не смееш да говориш публично за другари и врагове, защото глупците и литературните клюкари щели да кажат каквото казват...

Но да беше всичкият грях на г. Вазова ограниченост на ума, писателски егоизъм или простодушна наивност — кой не би му простил и не би се усмихнал снизходително на тия мили човешки слабости у заслужилия мъж! Но не, г. Вазов пожелал да се яви пред своя „интервювер“ и в съвсем интимен нравствен тоалет. И той се е забравил дотам, че е захвърлил ония „стеснителни“ понятия за приличие и себеуважение, без които никой почтен човек не се явява в обществото: г-н Вазов отрекъл на представителите на българската критика честно служене на своето призвание и на своята задача. „Тоя разврат, дума г. Вазов, ще трае дотогава, додето делото на критиката не попадне в честни ръце.“

Така може да говори за чуждата чест само онзи, който е престанал да уважава своята.

* * *

Към тия свои обяснения ний и днес, шест месеца след тяхното публикуване, нямаме нищо да прибавим — освен може би да констатираме само, не нито едно от нашите твърдения не е опровергано, без да изключим и твърдението, че г. Вазов си служи с анонимни закачки и инсинуации по адрес на своите литературни противници и че последното негово дело от тоя род (дотогава) е подлистникът във в. „Ден“ от 9./111906 г., подписан с буквите П-в.

1 Луи Леже (1843-1923). Френски славист, професор по славянски езици и литератури в Сорбоната. Направил много за популяризирането на българската литература и култура във Франция. Автор на книгите „Кирил и Методий“, „България“ и др.

2 Д-р Георг Адам (1874-1948). Немски лекар, преводач и популяризатор на българската литература в Германия. Приятел на Пенчо Славейков, д-р Кръстев и Петко Тодоров

3 Става дума за стихосбирките на Ив. Вазов „Поля и гори“ (1884), „Италия“ (1884) и „Сливница“ (1886), едни от най-представителните за поета през 80-те години на миналия век

4 През 1888г. д-р Кръстев помества в сп. „Труд“ първата си критическа статия „Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия“ – г. II, кн. 5 и кн. 6

5 Петър Пешев (1858-1931). Литературен критик, общественик и юрист . Автор на рецензии и статии за Иван Вазов през 80-те години.

6 Сп. „Денница“ (1890-1891). Издавано от Ив. Вазов в София, списанието обединява около себе си едни от най-добрите литературни сили тогава в страната. В него сътрудничи и д-р Кръстев.

7 Намек за Т. Хаджистанчев (Т.Х. Станчев, 1848-1903). Публицист, преводач и автор на драми, станали синоним на бездарие

8 Става дума за Илия Миларов (1859-1948). Литературен и театрален критик, драматург

9 Драма от И. Миларов, изиграна без успех на сцената на Народния театър

* Както е известно, най-злобно нападан от г. Кръстева е самият Вазов. До 1901 год. те бяха приятели и г. Кръстев го хвалеше и превъзнасяше печатно. После отношенията им се развалиха и Вазов изведнъж стана лош писател за нашия критик, макар че именно от тогава силата на неговия талант се разви в пълнотата си заедно с нарастването популярността му у нас и в странство.

* Моят Колега г. А. Теодоров ме уверява, че той не намерил никаква разлика между моите общи положения за Вазовата лирика, белетристика и драми и възгледите, изказани от него върху Вазовата „творба“ в публичната лекция, четена през пролетта 905 година във всички по-големи градове на Княжеството.

СТОЯН МИХАИЛОВСКИ И НЕГОВОТО ЗНАЧЕНИЕ

Централна фигура и център на обществено-културните интереси на нашето общество в началото на 1905 год. образуваше безспорно г. Ст. Михайловски. Това свое положение той дължеше не толкова — и във всеки случай не преимуществено — на своята литературна деятелност, а повече на обстоятелството, че през последните две години бе станал и народен трибун, и в него бяха намерили най-мощен израз всичкият гняв и всичкото възмущение от един режим и една система на управление, колкото в морално отношение жалки и отвратителни, толкова материално съсипателни; с една дума не толкова на писателя-сатирик, а на писателя-борец и на политическия ратник. Неговото писателство, което и преди никога не се е движило в „задоблачните" сфери на поетическата мисъл, а напротив, е било всякога в най-интимни връзки с живота на деня, сега всецяло бе отдадено в служба на тоя живот и бе добило известно оживление и известна интензивност. И тъкмо в навечерието на годината той бе издал своята книга От развала към провала — един сборник от ораторски тиради: — „диалогирани очерки", както авторът нарича своята книга, „диалогирани уводни статии на един вестник във висок стил", както би било по-право да я назовем. Книгата бе посрещната с възторг, поне от дневния печат, чиито нужди най-добре удовлетворяваше. Защото в От развала към провала — макар и по един доста груб и доста старомоден начин, но с оная сила и ясност, за които е способен само авторът на Книга за българския народ — бе очертан новият тип на българския журналист — „жълтия журналист", и бяха заклеймени няколко — може би не от най-позорните, ала от най-характерните — деяния на героите на деня. Всички познаха оригиналите на автора и това още повече усили ефекта: името на главното лице на очерките стана из един път нарицателно и думата „шарлагановщина" получи бърза и немалка популярност...

Тоя факт — гръмката известност на писателя Михайловски по вината на публициста и политическия гръмовержец — има, симптоматично значение за литературната култура на нашето общество; той най-добре илюстрира нашата теза за жалкото съществувание, което води българската изящна литература сред българското общество, и за съвършената невъзприемчивост на това общество за чисто художествени емоции; той ни доказва на един конкретен пример, че интересите на по-широки слоеве могат да бъдат възбудени само чрез публицистични или — в най-добрия случай — тенденциозни дела. Защото несъмнено е — и ний ще се повърнем на това — че От развала към провала не блести с художествени достойнства, не внася и нещо ново в литературната физиономия на поета, нито въобще представлява какъв да било ценен вклад в нашата литература. При все това то се допадна на публиката, то намери отзив — въпреки или може би именно затова, че в него бе изличена задължителната за всяко творение на изкуството дистанция от живота на деня, затова, че беше чиста, неприкрита публицистика...

Но наскоро след издаване на книгата От развала към провала внезапно — в един ден бихме рекли — мнението на това същото общество за г. Михайловски коренно се измени: той падна в неговите очи! Причината беше обстоятелството, че г. Михайловски бе поискал или приел държавна пенсия от същите хора, които той винаги е клеймил за техните обществени злосторства.

„Това е морално падение“, казваха едни: — всички морално паднали, на първо място, но освен тях и ония, на които поради дълбоки принципиални различия нито неговата личност, нито обществената му деятелност не можеха да им бъдат симпатични; „той се е унизил“, казваха други, „да иска пенсия от едно Народно събрание, мнозинството на което е вербувано чрез насилия и беззакония, и от един министър, който е ратай по минало и гамен по възпитание и политическа нравственост“. На това обаче може твърде основателно да се отговори.

Първо, да си бил ратай не е позорно, а за един министър то може в известни обстоятелства —когато той дължи своето положение не на ласкателства и на царедворски интриги — да бъде дори велика чест; второ, ако до министерския пост в една конституционна държава се е издигнал един човек с гаменски привички и ако следователно и Иван и Стоян са принудени поради това да имат земане-даване с такъв човек —за това най-малко могат да бъдат виновни Иван и Стоян, в случая г. Михайловски; вината за това трябва да се търси в цялата съвкупност на ония обществени фактори, които правят възможни подобни чудовищности. И друго. При позора: да бъдеш гражданин на една конституционна и следователно правова държава, управлявана с един почти азиатски произвол, против законите; на една държава, в която висшият държавнически принцип е най-безстидното „държавно“ грабителство — при тоя позор; който всички ний безропотно носим, всеки от нас би трябвало да се позамисли, преди да хвърли камък против г. Михайловски заради неговата постъпка. А влезем ли в детайлите на въпроса, ний не можем да не признаем, че е несправедливо и непоследователно да се осъжда г. Михайловски за същата постъпка, която една година по-рано извърши г. Вазов, без това никого да възмути и без въобще никой да го е осъдил за нея. Различният характер на тяхната литературна деятелност не изменява същността на въпроса, толкова повече, че мненията на г. Вазова за държавническите качества на лицата, от които и той получи своята пенсия, нито на йота не се различават от мненията на г. Михайловски. Наистина, относително г. Вазова не стана известно навремето какви негови постъпки са предшествували на пенсионирането му; че г. Вазов заслужава повече от всекиго другиго една държавна пенсия — върху това не можеше да има две мнения в нашето общество, и мисълта, че министърът на полицията в „своите грижи за българската литература“ е поискал по своя инициатива да възнагради най-стария неин представител —тая мисъл от само себе заседна в умовете и никой не протестира против факта, ни тогава, ни сетне. Но — както твърде основателно показа г. Гидиков в своята статия за пенсионирането на г. Михайловски („Демократ. преглед“ за 905 г., бр. III) — даже и да би било така (че г. Вазов

не е искал*, а г. Михайловски е искал своята пенсия), от това не произтича никаква съществена разлика, тъй като ядката на въпроса е тази: че г. Вазов, както и г. Михайловски, е приел да получава пенсия от едно потънало в престъпления правителство — едно правителство, което не само не уважава законите (това най-сетне може с по-голямо или по-малко право да се каже за много, почти за всички наши правителства), но което и създава специални закони, за да се гарантира от всяка юридическа отговорност (а друга в България не съществува). Ето защо дори без да се отъждествява напълно случаят на г. Вазова с тоя на г. Михайловски, щом постъпката на първия не се счита осъдителна, никаква логика и никакъв морал на света не ни дава право да считаме постъпката на втория за някакво „падение“, за някакво „пречупване“, а още по-малко за „компромис“.

Но Шарлагановците, поблазнени от мисълта, че е достатъчно да изчезне или да бъде сломен техният изобличител, за да станат те „честни“ хора, се възползуваха от упорното мълчание на г. Михайловски и от някои случайни съвпадения (например от неговото замлъкване след пенсионирането — следствие на същата причина, която бе го накарала да поиска пенсията), както и от обстоятелството, че по-трезви обсъждания на въпроса, каквото даде например г. Гидиков, се явиха твърде късно; — Шарлагановците се възползуваха от всичко това и тържествуваха. Ала не е важно тържеството на Шарлагановците — кой обръща внимание на тях! Много по-важно и по-характерно за нашите обществени нрави е поведението на така наречените „по-добри“ елементи. В тях именно из един път заговориха всички долни инстинкти, като почнете от пасивното злорадство и свършите с активното лично отмъстяване.* Заслеплението бе отишло далеч: нито един от ревностните „изобличители“ не прояви какво-годе съзнание, че се касаеше не за някоя креатура на времето и политическите случайности — която изчезва из паметта на хората, щом побледнее споменът за нейните скандални дела, — но за един литературен деец от първа величина — който е оставил дълбоки следи в нашия духовен живот — когото не мътни политически вълни са изнесли на повърхността на живота и не такива вълни ще могат го погълна — който ще чака своя съд не от несвесния крясък на надничарите на политиката, но от културния и литературен историк.

Но къса памет за злото и за доброто е най-характерната черта на всяко слабокултурно общество. Защото едно общество, лишено от всяка способност за активно възмущение — онова възмущение, което се налага и предотвращава наглите подигравки със себе си; едно общество, сред което е възможно и най-опозорени „политици“ да осъмнат един ден облечени с власт и отрупани с „народни“ почести, без това да предизвика никаква обществена тревога: — такова общество не може да притежава добра памет и за доброто, нито способност да различава дистанциите и величините. Ръководено от жълти вестникари, то може твърде лесно да бъде отчуждено от най-добрите свои синове — от най-заслужил писател и деец, стига вестникарската глутница да викне против него и стига той да носи горда и велика душа, за да презира и крясъците на тая глутница, и онова

„обществено мнение“, което се ръководи от нея. Спокойно и всестранно изучаване на постъпките и техните мотиви — даже фактическа проверка на мълвите за тия постъпки — са неща неизвестни и непонятни ни за еднооките ръководители, ни за слепите ръководени...

* * *

Стоян Михайловски е един литературен и обществен феномен, който не се поддава лесно на каквото и да било класиране. Той не попада под никоя определена категория или група нито в литературата, нито в държавническите доктрини, нито най-сетне в политическите партии. Че той си противоречи твърде често, не е важно — не си противоречи само който не мисли и не се вглежда по-дълбоко в нещата, който не отива по-далеч от повърхността. Още по-често изпада той в противоречие с фактите и няма нищо по-лесно от туй, да се обори който и да било от неговите афоризми, което и да било от неговите мнения. Но онова, което не можете да оборите и което ви се налага, е човекът в него, индивидуалната личност, издялана от един камък — корав, студен, неприветен, недостъпен, но с вечно туптящо човешко сърце в него, с което той мисли, и с един вечно неспокоен разум, с който той чувствува. Затова неговите чувства са за нашите тъй чужди, и неговите резони — за нас тъй малко убедителни. Ний загатваме с това за една особеност на писателя, която прави от Михайловски една психологическа загадка: с него никой не е съгласен, под неговото знаме никой не върви, но той действува неотразимо върху всички и неговата армия е по-голяма нежели армията на кой и да било от живите днес жреци на българското слово. Никое от неговите съчинения не отражава човека — нито всичките вкупом: в човека има нещо много повече и много по-значително. И онова, което действува тъй неотразимо, не са всъщност съчиненията му, а онова, което четецът смътно долавя зад тях — из което те извират и което твърде едностранчиво и дори неестествено отражават. Нещо повече: всяко или почти всяко от тия съчинения възбужда повече възражения и неприятни чувства, нежели съгласие и задоволство; всяко ви оставя в по-голяма или по-малка степен неудовлетворен и при все това вий пак го четете и препрочитате. Това е знак, че ви интересува човекът — в неговата индивидуална психика, в неговите макар и своеобразни и несъгласни с тенденциите на времето убеждения: вий чувствувате, че тия убеждения, тия лутания и произтеклите от тях противоречия образуват един характер, а характерът не се опровергава, но се изучава. Там се крие изворът на неговото действие и без да се вземе във внимание тоя

факт, не може да се обясни, не може дори да се разбере как е възможно да съществува за публиката такъв писател.

Втори важен факт е, че г. Ст. Михайловски е единственият от писателите, който има значение и извън книгите, който стои или е стоял почти всякога най-близко до живота, който е преживял посвоему и на свой риск всички обществено-политически кризи от двадесет и пет години насам, и ги е преживял активно — там, в живота — и се е горил от техния огън. Затова той е единственият писател, който е нещо повече от писател, който е и човек, т.е. една цялна и богата индивидуалност. Наистина той никога не е бил обществено-политически деец в тясната смисъл на тая дума; напротив, той е напускал каузата, на която до тая минута е жертвувал всичко тъкмо когато е наставала жетвата. Воювал толкова пъти, той нито един път не е участвувал в победата — ни в облагите, ни в отговорностите ѝ. Може би защото книжникът в него е по-силен от практическия ратник, може би защото чистотата на натурата инстинктивно се е бунтувала против практическата работа, обикновено невъзможна с чистите ръце на кабинетния мислител. Но факт е, че той е подготвил няколко важни събития. Най-прясното от тия негови дела е неговото участие в първата и втората камара на последния Стоилов кабинет. Наивен, какъвто е всъщност всеки писател в сравнение с родения политик, той бе се наел да защитава със своята логика и непохвалните държавни дела на сладкодумния президент — за да стане след година-две най-жестокия враг на негова кабинет, Вместо да намери топло място в него, както направиха стотина други „борци“. По-малко известна е на днешното поколение неговата борба против първия български княз — борба, от която той не само не получи никакви облаги, когато тя се увенча с успех, но пожъна тъкмо противното.

Ето в какви особености на човека и на писателя лежи истинското значение на г. Ст. Михайловски и който търси неговото значение само в книгите му и в техните литературни или дори художнически достойнства, той рискува от дървеса да не види планината, на която са израсли и която единствено им дава живот и красота...

* * *

Двете последни книги на г. Ст. Михайловски: От развала към провала, диалогираните очерки, както и Днес чук, утре наковалня илюстрират най-добре горната характеристика1. Както вече загатнахме, първото състои от публицистически тиради и политически размишления, вложени в устата ту на едно, ту на друго лице, всяко от които представлява една обща теза, а не жив образ, още по-малко — индивидуален характер. И дето поетът се е опитал да създава живи лица и характери, нито е сполучил, нито е могъл да сполучи: той никога не е притежавал способността да твори характери, и в съзнание на тая граница на таланта си не се е и опитвал сериозно в тая посока. Прочее, От развала към провала не е в тесния смисъл на думата никаква белетристика и никаква драма и авторът не си прави илюзии относително същинския жанр на своите трудове. Впрочем жанрът на творенията на г. Михайловски не е въпрос от съществено значение. Много по-голяма важност има въпросът, доколко тая публицистика, която ни дава той в От развала към провала, може да претендира на името изящна литература или дори белетристика. За нас, принципиален противник на публицистиката в литературата, тоя въпрос има особен интерес. При все това ний няма да се спираме върху него. Нашите идеи по въпроса читателят ще намери в статията „Тенденцията и тенденциозната литература“ (Мисъл, год. XIII)2, а за приложение на тия общи идеи върху произведенията на г. Михайловски от рода на От развала към провала не е тук мястото. Ще отбележим само пътем, че ако и противник на такава литература — поради убеждението, че поетът има поетически средства да възсъздаде картината на обществените недъзи, а публицистът нека Води борба с тия недъзи чрез същинските свои оръжия, а не чрез малко целесъобразните оръжия на поета; — ако и противник на такава литература, това не ни пречи да признаем, че тя съществува във всички общества, и докогато литературната и научна култура на обществата стои на ниско стъпало, тя ще намира читатели и ще бъде в известна смисъл една необходимост: чрез нея в по-широките слоеве могат да проникват идеи, които по други пътища много по-бавно и по-трудно би проникнали. А това е все една културно-историческа заслуга.

Съвсем от друг характер е втората и последна — само през отчетната година, вярваме — книга на г. Михайловски: Днес чук, утре наковалня. То е едно сборниче от няколко неголеми и твърде различни по съдържание и по литературна стойност стихотворни неща, всички (освен странния „Един обичай у старите римляни“) в свръзка с душевната криза, която преживява поетът. Тая малка книжка е от голям интерес за критика с ония самопризнания, които и по форма, и по съдържание са нещо единствено у г. Михайловски. В епилога на Глъч поетът зове и благославя смъртта в надежда, че ще се намери някой да поеме из неговите „вкоченясали ръце свещений пряпорец на Идеала“. В Недоизкаран храм той сравнява своя живот с недовършен — напуснат — храм:

... и мен безжалостна съдба надви,

и аз оставам свод недограден,

недоизпята песен, блян сломен!

Ала в безмерна немощ и в болеж,

като напущам светский тоз борбеж,

утешни слушам, вътре в себе, гласове:

— „До време знаменосецът живей,

а знамето — идейната звезда

— навеки пръска светлост по света...

Към бъдещността ти проби нов път;

по твоите стъпки рояк дейци ще вървят...

Сега, зад гъста сянка се закрий,

борецо, и почивка подири,

там где упадък няма, нито жал,

при извора на всеки Идеал!“

Но най-хубавото и най-задушевно от всичко, що е написал студеният сатирик, е стихотворението Лама Сабахтани!

Там той е намерил тонове, по-нежни и по-трогателни от които никога не е намирал. То е една песен, изтръгната из глъбините на жестоко ранена душа, преживяла най-горките разочарования, които една човешка душа може да преживее. Нека ония, за които страждуща човешка душа е притча без смисъл, се вслушат в нейните вопли и — замлъкнат:

Тежи ми, Боже, кръстът на живота...

Духа ми скръб обсажда, гина веч...

И виждам те — на твоята Голгота —

и шепна твоята предсмъртна реч...

Живях в тълпите сам — не ме разбраха,

в мен всичко светло, всичко в мен добро,

раздадох го... Душата ми обраха —

оставиха ми черното тегло...

Посях любов — поженах срам, вражди!

Напущам веч световните стъгди,

и в теб подирям, Господи, подслона!

Тъй ястреб от ловеца повален,

издъхва в някой кът усамотен,

с очи обърнати към небосклона!

* Нашите сведения говорят за пълна еднаквост; и г. Вазов е искал своята пенсия по същия начин, както г. Михайловски.

* Само един пример. От многото актове на отмъщение нам направи особено впечатление постъпката на сп. Българска сбирка. Ето буквално какво пише В Б. Сб. В Кн. 3 —4, 1905 г.:

„В обществото направи голям шум едно „ненормално явление“. Стоян Михайловски, познат наш писател-сатирик и народен представител, поискал пенсия от Д. Петков, министър на Вътрешните работи, и тоя му изходатайствувал такава (4000 лева годишно) от Нар. Събрание. Михайловски пък си дава оставката от народното представителство. Печатът писа много по това странно поведение на Михайловски. Той досега мълчи и не излазя искрено да се изповяда кое го е накарало да направи това. За любопитство на читателя ще приведем един отзив по тая афера на Михайловски. Отзивът принадлежи на една в случая обективна среда, на органа на учителския съюз, в. „Съзнание". И следва цитатът.

Три неща привличат вниманието ни в това вестникарско (във всяко отношение) антрефиле: Първо, авторът се преструва да не знае, че г. Вазов е поискал своята пенсия

по същия начин; сетне, той провъзгласява в. "Съзнание" за безпристрастен в случая, като забравя, че чрез туй се солидаризира с един орган, за който корифеите на една известна политическа партия са последни негодници в политиката, и най-сетне той не е имал доблестта от свое име да отправи тия укори даже на паднали лев.

Бобчевско отмъщение.

1 И двете книги на Ст. Михайловски излизат през 1905 г.

2 Мисъл, 13, 1903, № 2, № 5 и № 6

ПЕВЕЦ НА ВОЛЯ И МЛАДОСТ

I. Прелюдия

Върху никого от нашите поети народната песен не е имала тъй мощно, тъй бързо — тъй чудотворно влияние както върху автора на дивната драматическа песен Страхил страшен хайдутин. Започнал преди десетина години с доста посредствени и дълги-предълги разказвания на чужди — нему и на българския живот — теми, той скоро се сепна за своето безсмислено лутане по чужди краища и досетил, че има родна майка-земя, върна се от своя път и припадна на нейната гръд — да всмуче жизнени сокове, даващи вечна младост и живот. И запя той „своя песен“, дивна песен, за каквато говори неговата Милкана. Между първите от тия негови песни беше прелестната бохемска песен за волен скитнишки живот и незнаеща прегради любов-хипноза — Мечкар (Мисъл, г. XI). С лирически тон, но с драматическа подвижност се рисува в Мечкар любовта на кръшна Калина — любов непонятна за самата нея — към циганина-мечкар, идещ всяка пролет да къпе своята мечка в селската река и... да гори Калина със своите черни-въглен очи. И забравя Калина стара майка, забравя бащин дом и в някакъв несвесен сън тича сама при него и му пристава: — да се рее с него волно по света, дет замръкне да не осъмне, дорде любов гори в сърцата им. И заредиха се след Мечкар дълга огърлица поетичните във висша степен мънички песни-идилии; ту възпяваше той грижите и радостите на стар имотен стопан, видял вече и трето коляно от своя знатен корен, и първите любовни трепети на най-малка унука (Сенокос — в Мисъл, год. XIII, кн. II, 1903); ту съдбата на две млади сърца, разделени от хората, но от смъртта пак отново съединени: из техните ранни гробове, изкопани от двете страни на селската черква, израстват те бряст и топола, надвишават черковно кубе и пребиват върше един към друг за страстна целувка (Над черква — в Демократически преглед, год. I, бр. 1,1903 г.); ту копнежа за живот в песни и веселби след смъртта (Молба — в Мисъл, XIV, кн. II); ту мъката на прокудения от бащино огнище мюсюлманин, изгубил всичко, що е давало цена и святост на неговия живот (Сенки — в Мисъл, XIV, кн. VI)...

* * *

Ала недоволен от ония моментни снимки на живота, които дава малката идилия-песен, поетът се опитва отрано — още преди да създаде своя Мечкар — да обработи мотиви на българската народна поезия и в драматическа форма, т.е. да открие, по-право да внесе в тях драматически конфликти. Първият му опит от тоя род е триактната драма Зидари — едно откъм техника и откъм рисуване на лицата нелишено от важни недостатъци дело, но дело значително със своя нов замисъл като символизация на ония фактори, под влияние на които се пробужда за живот един вече почти забравен и забравил сам себе народ. Пет години след Зидари (публикувана 1902 г., но писана през 1899) поетът създава Самодива, не Вече драма на действие, а на настроение (Stimmungsdrama) — драма, модерна и в своята техника, но особено в начина, по който поетът схваща основните мотиви на конфликтите; една драматическа песен на свободната душа, тъй високо поетична в своята обща концепция и в изпълнението на някои части (целия II акт), че би могла да се сравни с най-добрите творения от тоя род.

Третата драма, в която поетът проявява вече и пълна техническа сигурност, е едноактната драма-епилог в Ибсеновски стил — Страхил страшен хайдутин. По основния си мотив Страхил представя едно — в психологическо и в художествено отношение — крайно интересно допълнение на Самодива. Между Самодива и Страхил е създадена и оригиналната космическо-символическа поема Слънчова женитба, която по тема образува неразделно цяло с последните две негови драми и разрешава техния проблем от едно съвсем ново и по-висшо гледище; една лирическа епопея, изпяна на най-високите позиции на българската реч и в стил, до поетичността и глъбината на който тая реч рядко се е издигнала преди него.

II. Зидари на народно съзнание

В основа на Зидари е положена известната легенда за взиждане живи хора. Но тая легенда е получила в драмата едно обогатяване и вдълбочаване, които дават право на поета да я счита за свое създание. Особен смисъл и високо културно-историческо значение добива драмата вече с това външно — и незначително наглед — обстоятелство, че в нея не се касае за обикновена сграда, служаща на практически, житейски нужди, но за черква, дето една тъмна народна маса ще „сети Вярата и рода си“. Но символизацията получава още по-голяма ясност и дълбочина чрез други три

обстоятелства. Изграждането на народна черква-съзнание става в непрекъсната борба с вековния враг, който и многократно разрушава съграденото. Ала народът изново и със свои сили гради и едвам в дните на най-голяма опасност сполучва да завърши (и с това да направи неразрушима) своята сграда. Оздравяването на сградата става възможно едвам след като зидарите единодушно решават, щото един от тях —една християнска душа — да бъде пожертвувана за общо добро.

Третият и най-висш елемент, който внася поетът и чрез който неизбежната фаталност, присъща на всяка легенда, се замества със свободната игра на индивидуални воли и страсти и така в драмата изпъква един съвсем нов мотив —който наистина не е развит достатъчно, но все пак образува център на третия акт и е твърде характерен за основните социално-етически идеи на поета. Този елемент е, че зидарите не взиждат никого от обречените за това, но една невинна девойка Рада, чийто единствен грях —ако това може да се нарече грях —е, че люби тогоз, който й е по сърце, и свободно и без преструвка посреща – враждебно — оногова, към когото не я тегли сърцето.

С туй си и навлича неговата омраза, а по-сетне и неговата жестока мъст.

Но нека по-напред разкажем съдържанието на драмата.

Додето зидарите зидат черквата и бързат до четиридесетия ден да я покрият, разчува се в село, че идат кърджалии, вече опленили и изгорили близки села. От двете предложения: — да пратят откуп, или да отидат със сила да ги върнат — зема връх второто. По-младите отиват да ги пресрещнат, а по-старите продължават да градят. Отива и Христо, Радиният годеник, а Дончо — ако и все тъй сърцат, както е Христо — остава в селото и помага да се доизкара черновата, само защото не иска да се бие рамо до рамо с по-щастливия съперник. (Мотив за Дончовото оставане, почерпан от основното чувство на лицето в драмата — най-добрият в драматическо отношение мотив). Под влияние на — за жалост недостатъчно мотивиран — ужас от една възможна победа на врага и с вярата, че само една човешка жертва може да спаси делото, зидарите решават да взидат оная от техните жени, която би дошла първа да донесе обед на мъжа си. И пращат Донча — само той няма жена да милее — да им извести, че техните мъже днес няма да си дохождат. Ала Дончо нито обажда нещо на жените им: — той отива направо у Радини и с измама я праща на вярна смърт — с лъжливата вест, че Христа са донесли ранен от бойното поле и са го оставили в черква. Тя влиза вътре и зидарите събарят скелята върху й. Но едвам се е извършило това и Дончо долита обезумял да спаси своята нещастна жертва. Любовта към Рада и разкаяние за стореното са пробудили съвестта в него. Но късно е вече — и в душевна нощ, известявана само от сянката на невинно погубената девойка, влачи той своето съществувание.

Трети акт — на задушница, в черквата. Врагът отдавна е прогонен, черквата е изкарана, но Христо е безутешен: той не може да прежали Рада; и гняв и отчаяние изпълнят неговата душа, като отравят и общата радост за своя черква. Съвестта е заговорила и у зидарите: те съзнават, че за едно са се клели, а друго са извършили — възрадван всеки, че не е дошла неговата жена. Невинно погубената душа се носи над черквата и от това самата черква „не е... не е като същинска“, дума Иван, който не може и да се свърти в нея. В село се носи мълва, че „ката вечер, щом изгрее месецът, и Рада се вестявала". Драмата свършва с явяването на полуделия Донча, настръхнал и посърнал: над черковна стряха се подава виторог месечко — на стената се мярва Сянката на Рада — Христо се втурва подире й — Дончо я сочи плахо и с ужас повтаря името й.

Ядката на драмата — цялата драма — е душевният прелом у зидарите след безчеловечната постъпка с Рада: — пробудилата се съвест. Всичко друго е или епически стафаж (зидането и борбата с кърджалиите), или само драматическо средство за това (Дончовата любов и отмъщение). Но първият критик на Зидари, г. П. П. Славейков1, като възсъздава конгениално известни мотиви на драмата — културно-историческите — намира нейния по-дълбок смисъл и основна идея в жертвуването на невинна душа, за да се изгради трайна историческа сграда. Несъмнено дълбока концепция на поет със свои художнически идеи, но в самата драма няма нищо, с което би могло да се обоснове подобно тълкуване. Напротив, в драмата тая постъпка се явява като дело егоистично и фатално за неговите виновници — зидарите — и по-специално за Дончо; — дело, което разрушава това, що са искали да съградят народното единство и индивидуалното щастие. Христовото нещастие и неговите от никого неотблъснати и необезсилени протести против това престъпно посягане върху личното му щастие — както и съжалението и разкаянието у зидарите — с една дума, целият трети акт противоречи на това схващане. Този акт не дава реализация, а по-скоро осуетяване на онова, за което са мечтали и са се борили, и то е пряко следствие на безчеловечното дело, подготвено от зидарите, но изпълнено по особен начин от Донча. Може да бъде въпрос, дали с това не се внася раздвоение в драмата, дали този нов мотив, който се явява едва в последния акт, не парализира мотива на първите два, но в самата драма, в тая нейна форма невинната жертва не е положителна, а отрицателна сила — не е зиждителка на общо щастие, но разрушителна и като такава не може да образува нейна основна мисъл. Това би било възможно само ако в третия акт се рисуваше народната мечта напълно постигната; ако никакво съжаление за средствата, чрез които е станало това, не мъчеше душите и ако личното Христово нещастие се явеше като маловажен момент, с който общото щастие помирява и нас, и самия него. Но авторът не прави това, а дава на личното Христово нещастие и онеправдание надмощие над общата кауза. Това изтъкване на индивидуалистични елементи (каквото и да се мисли за него като мотив в драмата) създава в художествено отношение отместяне на центъра и има за следствие едно трудно поправимо раздвоение на драмата. Технически това развитие и свързаното с него неизчерпване докрай на разните мотиви се е проявило в невъзможността да се

използува за драматическо действие един тъй важен момент, какъвто е тук пробудилата се у зидарите съвест — тяхното разкаяние за Радината смърт, което по ясния замисъл на поета е ядката на трагедията и не може да остане само дума, но трябва да се прояви в действие.

И изпълнението на драмата страда от значителни недостатъци. Така, лицата са лишени съвсем от по-ясно очертана индивидуалност. Те само поддържат няколко лични мнения или — както е в двете главни лица, Дончо и Христо — носят вътре в себе си известни чувства, драматически обаче не ги проявяват. Макар да са противници, нийде не са противопоставени един на друг, нито докарани в остър, решителен конфликт. Напротив, сякаш се отбягват — или поне равнодушно отминават. Това е и психологически невероятно, и технически погрешно. Драмата не търпи нито индолентни, нито „философски“, успокоени натури (освен ако се касае за особения род трагически характери, за героите на страдание и безволие), но иска активни, кипящи в злоба и любов души, способни ц умеещи да действуват.

И друго — тия лица, както и Рада, са твърде обикновени хора, с крайно беден душевен живот. Дончо, носителят на трагическото действие, не може да претърпи Радиното презрение и особено дето тя предпочита пред него — имотния селянин — сиромаха Христо. И зарича се да стори всичко, но да не допусне те да отидат под венчило. Ала същинските негови побуждения за това са и неясни, и недостатъчни. Така, той загатва за промяна у Рада — с която наедно са расли и родителите от деца са ги обрекли един за друг — но дали това е измяна или само промяна, каквато се извършва с всяка девойка спрямо довчерашен другар, щом в нея се пробуди жената — не е уяснено. Не е ясно също и, главно, не е представено в драмата, защо е „изгубил младост по Рада“ и защо е „станал за смях“. Ако е защото се сложило мнение, че ще се вземат, то не може да бъде причина за такава омраза. А ако е защото сам се е хвалил пред акрани, че тя ще бъде негова, той си е сам виновен и сега носи последствията.

Друго: нито силата на неговата любов е нарисувана, нито пък невъзможността за него да живее без Рада или да пренесе презрението ѝ са получили каква-годе психологическа действителност. Даже и омразата му против Христа е добила израз в няколко по-силни думи, но не се е превърнала в психическо състояние, което и читателят да почувствува, да преживее — за да стане тя за него илюзивна поетическа действителност. И за по-интимните му чувства спрямо Рада след единствената тяхна среща при извора нищо не се загатва: какво го кара още да я желае — обич ли, или наранено мъжко честолюбие — не знаем. Неговото полудяване след Радината смърт може да означава само, че той все още дълбоко я обича, но това именно е налагало да бъде внесено и туй чувство като мотив в борбата (и самата борба, която съвсем липсва), когато се е решавал на своето

ужасно дело. Всичко това прави неговата постъпка психологически немотивирана и невероятна, а самият характер съвсем неясен.

Поетът се е повърнал още един път на същия мотив — чувството на вражда и мъст за предполагана измяна: — у Страхила. Но достатъчно е да се съпостави Страхил — натура от съвсем друг метал — със зидаря Дончо, за да се види не само колко далеч е отишъл поетът в проникване тайните на човешката душа, но и да стане очевидна всичката безпомощност на концепцията на Донча. Докато у Страхила всичко е кристално ясно и следва с психологическа необходимост из едно-две негови душевни качества, у Донча няма ни душевен фонд, ни изпъкнали индивидуални черти.

Рада е също лишена и от по-високи душевни качества, които би я издигнали над една банална ежедневност, и от трагически фатални диспозиции, и най-сетне въобще от всяка определена физиономия. Освен твърде обикновеното моминско желание да се свърши по-скоро черквата, за да венчеят в нея първи тях; и освен твърдото отблъскване на нелюбим, ако и настойчив обожател (дело на полов инстинкт), — в нейния характер няма нищо, което би могло да й даде физиономия или пък чрез контраст да усили чувството на симпатия, като го издигне над простото съжаление за рано покосена младост и живот. Въобще Рада е третирана от поета — и може би съзнателно — като просто средство-обект за чувствата на Донча и за идеята на драмата; но това нито е изисквало да бъде тя лишена от индивидуален образ, нито пък драмата търпи това.

Най-сетне и нещастието на Христа е драматически слабо мотивирано и следователно неоправдано. Оставяме настрана техническото искане: — че в драмата трябва да владее строга прагматика; също, че тя не търпи такава несъобразност: за вярно и с риск на живота служене на общо дело да бъде отплатено на героя с безмилостно погубване на най-скъпото за него (освен пак при специални обстоятелства, мотивирани с особената природа на лицата и техните действия). По-важно, ако и по-елементарно искане е: да бъде подготвено по-рано в характера и идеите на лицето онова, което има да прояви то в последния акт. В Зидари това липсва. Когато при Христа става дума за взиждане, той не само не протестира, но мълком признава, че сам го е извършил един път (Христо: Всекиму е душа свидна. Брайно: Ами В Косовци забрави ли? — Не вградихме ли?). Трябвало би да се очаква, че той и сега няма да протестира, макар да докосва него. Тоя аргумент добива по-голяма сила от друго едно обстоятелство: общо вярване е (за жалост неизползувано, а само бегло два пъти загатнато), че Радината душа е върнала кърджалиите и следователно е била необходима жертва за оздравяване на народната черква-съзнание. Но как се отнася Христо към това общо убеждение — не е казано.

Всички тия непълноти и несъобразности у Зидари говорят, че индивидуалистичният мотив — в онова значение, което му е дадено в третия акт — се явява недостатъчно подготвен и не хармонира с оня социален мотив, който изпълня и движи първите два акта: той не се издига над него като по-висш жизнен принцип, но само го кръстосва и — раздвоява. Онова слабо оправдание, което получават индивидуалистичните Христови чувства и тежнения чрез крайно егоистичните побуждения на Донча, както и чрез инстинктивното — ако и не съвсем несъзнавано — възприемане на неговото дело от страна на зидарите (от радост, че никой техен няма да пострада) — все още не оправдава, дето тоя мотив става централен в третия акт.

Първият критик на Зидари вярно е чувствувал, че тоя трети акт — с тоя свой мотив — не следва из първия и втория и като е игнорирал просто последния акт — неудобен за една смела поетическа интерпретация на драмата — схванал е първите два като да са те цялата драма. Истината е, че авторът е искал да отстои-правата на личността спрямо тиранията на обществото и да нарисува отделяне на индивидуума от обществото, даже в едно дело от велико общенародно значение; обаче той твърде слабо е реализирал интенцията си: средството прави впечатление като да е цел...

И тъй, авторът на Зидари не е могъл да овладее напълно своята добре замислена, но трудна задача и —макар много и значително да е извършил —останало е немалко неизвършено за пълното драматизираме на сюжета. При оригиналния замисъл и при съвършено новото за нашата литература използуване мотивите на народната поезия за драматически конфликти, това е било почти неизбежно. Твърде характерно е обаче за драматическия натюрел на автора, че въпреки всички слабости на Зидари, там все пак са дадени всички важни елементи за действителна и пълна драма: — широк фон от национален живот — правилна завръзка — грижливо (ако и не всякога достатъчно) мотивиране постъпките на лицата — верни похвати за драматическо характеризиране (не достигнало обаче нийде до пълна индивидуалност) — проследяване всяка постъпка в нейните по-далечни последствия, което единствено може да даде правилна, психологически обоснована развръзка (каквато е в основата си и развръзката на Зидари, само че не е вдълбочена и закръглена). Липсва пълно развитие, изчерпване и хармонизиране на разните фактори. Но драматическият и психологически проблем, който поетът е създал и внесъл в народната легенда, крие в себе си елементи от общечовешко естество.

Този проблем — ако и без онова значение, което имат проблемите и на Самодива, Страхил или Слънчова женитба — ще остане проблем на българската драма. Мотивите на драматическия конфликт и живот, които крие той в себе си, ще растат и ще се развиват с нея, додето намерят онова, което техният създател — първият рудокоп в

народната душа — не е могъл да им даде: — пълното художествено превъплъщение и — разрешение.

* * *

Започнала с развитие на социални и културно-исторически мотиви, първата драма на П. Ю. Тодорова свършва със защита правата на индивидуума против посеганията на обществото. Движещият мотив на третия акт се явява неочаквано: в първите два няма никакви елементи от борба или протест на личността. Напротив, там се предполага Като самопонятно подчинението на индивидуума под исканията на обществото. Но че този обрат не е случаен, че протестът на Христа не е тесногръд анти-социален егоизъм, но израз на оправдано възставане на индивидуума против обществената тирания — това е ясно и от поведението и думите на неговите другари, у които се извършва един съответствен процес. Но констатираната двойственост в основния мотив има за по-дълбоките задачи на критиката — проникване в психогенезиса на творенията и на художническия мироглед на поета — особено значение. Тя представлява едно отражение на борбата между социални и индивидуалистични чувства и стремления у самия него, преди той да достигне до пълно самосъзнание на своя индивидуализъм — онзи индивидуализъм, който минува като червена лента през повечето от мъничките идилии-песни; — който в Самодива и Страхил получава висше развитие, а в Слънчова женитба се издига до примирение със своето отрицание и до сливане с него; — до изчезване на социалното в най-висшото проявление на индивидуална мощ; — до превъплъщаване на макрокосмоса в микрокосмоса.

III. В самодивска лепота

Само пет години делят Зидари, драмата на пожертвуваната личност, от Самодива, драмата на свободната човешка личност, но разликата между тях е грамадна. Онова, което Зидари плахо и нерешително обещават, Самодива бляскаво изпълня; онова, което в Зидари е само желание, в Самодива е вече великолепна действителност. Във външно и вътрешно отношение, в техника и в съдържание поетът е направил явен и значителен прогрес. Диалогът е несравнено по-съдържателен и по-кондензиран, напълно приспособен да обрисува лицата и ситуациите и строго съобразен с нуждите на драматическото действие. И сюжетът на Самодива не е като тоя на Зидари: — нещо отделно от народния живот — една индиферентна рамка, в която може да се вложи всяко съдържание; той е част от тоя живот и средство за манифестиране неговото богатство. Докато Зидари освен някои исторически моменти не съдържа никакви специфично български мотиви — Самодива всецяло е проникната от образи и мотиви на българския живот, както той е отразен в народната песен, и отделните моменти на драмата произтичат из индивидуалната психика на лицата. Поетът на Зидари се намира още в преддверието на народния живот; той долавя смътно негови мелодии, но те още не са станали мелодии на неговата душа, и творческата мощ да ги възсъздаде из себе си е още чужда нему; поетът на Самодива чете ясно в народната душа и открива в нея тайните на човешкото сърце. Като е възкресил едно от най-дивните създания на народната фантазия — поверията за волен „самодивски“ живот във вечна младост — поетът си е послужил с него още и като със средство да въплъти нашите блянове за вътрешна свобода и свобода на индивидуума спрямо всички окови на традицията; — за живот в духовна ведрина и красота.

Стилиян, вакъл овчар, овчарува по Ирин-Пирин и запленил е той със своя меден кавал всички самодиви, най-личната от тях, Гюрга Самодива, най-много. Унесен във вихъра на луди младини, той е взел кипежа на първата любов за своя същинска природа и, забравил селска неволя, в коя е отрасъл и коя пак го чака, помислил е, че ще има сила така цял живот да живее в младост и воля, както по самодивски падала на Връх Пирин. Една рожба на робски труд съединява своя жребий с волното чедо на горски усои, с росното цвете на Ирин-Пирин, с Гюрга Самодива. И слизат те от Пирин да заживеят в село както всички хора. Но стъпил на родна земя, Стилиян цял се прережда: той става пак това, което си е от природа и което сал вихра младост го е направила да забрави. И няма помен от волния овчар-загорец, на чийто меден кавал сам Ирин-Пирин приглашал. До време песни и вихрогонства, до време меден кавал. В робска неволя роден, с робско мляко вскърмен, той оттръсва от плещи самодивска волност — несвесен сън на вихра младост. Ала самодивско чедо —сама младост и волност — е довел той в бащини двори, майка да възрадва, дом да поднови. И Гюрга Самодива си е в село съща, както и на самодивско хорище: същи копнежи по воля и младост и същи вихри в душата. Дивно горско чедо, клетка не познало. Помежду им са: Стилиянова майка, баба Петкана, и Стилиянов акранин Бойко. Баба Петкана — жив образ на стари завети, чийто роб си е бил в душа Стилиян и из ден в ден все повече става; Бойко — образ на онова, що е бил Стилиян някога там горе на Ирин-Пирин, ала вече не е. Тюхка се стара свекърва, как да не досети, че „Стилияну се е завил умът по тая вила самовила —да развърже овреме

магия, та сега къщата ѝ да не разваля, пред родни и съседи да я не срами“. Чужди са, грозни са за баба Петкана и за нейни съседки вси Гюргини чувства и пощявки — че за нея е живот само както са живот живели и свят познали баба и прабаба и мил е ней само отровният за Гюрга спарен въздух на схлупената стаичка-живот, вмирисана на кандило.

Трагедията на Стилияновата душа се усилва и уяснява за него от двата полюса на неговата натура — Бойко и майка му. Немощен да скъса връзките с мъртва рутина и да заживее с Гюрга Самодива, както са живели по Ирин-Пи-рин; безсилен и да превъзмогне в своята душа конфликта между волни копнежи и робски инстинкти, той се люшка в безкрило желание между двете. От мил спомен по луди младини още му е свидна Гюрга в свойта самодивска волност и свежест: селска грижа, селска мъка не са я сломили, ни изменили, и в село тя си живее само с песни и цветя, както е живяла с дружки-посестрими по злачни ливади. И макар Стилиян все още да разбира тоя живот, макар и Гюрга да не се отвръща от него, ала техните души се чуждеят вече. Той е втънал вече в грижите и в пошлия егоистичен морал на селския живот, станал е пестовен и благоразумен стопан-търговец, и нейните копнежи не намират вече ек в неговата душа, а в душата на младия нехайник Бойка. Един Бойко разбира Гюрга Самодива в село: за младост и веселба той живей, незнаещ неволя, ни грижи, и мисъл за венчило — за „незаробено робство“ нито през ум му минува, че не се е „още на ветри нагонил“, не си е „отзел от коня-вихрогоня, от широко поле! И моми по късни седенки да си полъже, и булки по извор и беленки да погледа, че веднъж се свят светува и веднъж младост младува!“ По Бойкова волност и красота копней Гюрга Самодива — по стари майчини завети тегли сърце Стилияна. Ала изнемогва той под непосилно бреме — между майка и жена, непригодил ни на едната — и оставя млада невяста с първа рожба под сърце, с омисъл да заживее пак като волен овчар по Пирин и да си върне първа младост (I акт). Три дълги месеца се рее той несретен по Пирин и „разтапя с меден кавал мъка по мъжко чедо и млада невяста“. Този акт ни рисува картина на самодивски живот, изтъкана от най-дивните образи на народната поезия. И с удивително изкуство е свързана лирическата песен за самодивски живот с драматическите конфликти. „Досвидял ми се е клетника! — дума на дружки втора самодива: подпрял гръб вчера о дъба да засвирил... Карам сур елена на водопой, та го питам: що си ми, овчарю, посърнал, дали ти булка домиля, дали ти стадо зачама, или ти самост дотегна из пусти дебри-усои? — Дигна очи да ме погледна — поглед ли е да го срещнеш, тръпки да те не побият! — „Таман бях заспал — засънувал, Гюрга се кани да доде да ме споходи, и желъд падна та ме събуди! Не навял се пусти беломорец — нивга да се не навее, че както ме милно милваше, както ми сладко приказва, камо наяве да ме срети!“

Ала не копнее сал той по нея — и Гюрга е мъка познала — по самодивски падала, по воля и младост и по своя овчар-загорец. И ей я тя иде — „след година отвратки на дружки да направи“ и да проводи Стилияна кръстник на момчана рожба да калеса. Че Гюрга е

била „трудна неволна и рожба от сърце добила“. Румен запалил бели бузи — „вчера в извор жива вода е сякаш равна снага измила“.

Весела, засмяна бърза тя да си види млад овчар — че му е жалба паднала на сърце и му се е стегнала душа по вярна първина — и ще се върне в полунощи вито хоро да поведе.

Самодивски свистения огласят гората; Гюрга отива да дири Стилияна. Но той и в нощна доба се забравя в гласовитата си песен долу при Бистрица, неговата колиба навръх Пирин е празна — той се задава след малко, дохожда на върха и радостно посреща Гюрга. Копнели в разлъка един за друг, Стилиян и Гюрга сещат наново стари любовни трепети и нова младост да се буди в гърдите. И както едно време, събрала е тя на самодивско хорище дружки-посестрими: Стилиян ще свири с меден кавал, те ще отпяват. Във вихъра на самодивското хоро Стилиян намира пак себе — но това, що намира, не е вече волният овчар-загорец, „осемдесет китки кой е носил, седемдесет моми кой е любил“, а обезволеният от Гюрга Самодива послушен роб. Като зла ирония звучат неговите думи в отговор на самодивската песен:* „Нека в този свят и долен праг на врата да си, ала живота ти като една песен да е — да извиеш глас що сила имаш дума по дума на един дъх да я изпееш! Изпееш ли си песента, да знаеш живот си живял.“ Ала новата младост, за която бленува Стилиян, е сетен плам на преплamтяли младини. Чад на възбудени чувства, не огън на възродена душа. Самозабрава, в която чужд глас говори из неговите уста. „Такъв си ми мил, овчарю мой“, дума Гюрга, но дяволита усмивка играе на устните ѝ, когато се сливат с неговите за последна целувка. Че те са изживели вече и спомените на своята младост-любов и остава им само мразът на растящо, безвъзвратно отчуждение (II акт).

В село. Гюрга е щастлива майка, тя бави момчето си, в борба между майчини чувства и... самодивски инстинкти. На мегданя се е залюляло вито хоро, Гюрга го гледа от прозореца и чака да дойде някой да му остави детето, че да иде да „обиколи барем два пъти хорото“, Стилиян е скъсал всички връзки с луди младини — и хорото, символ на младост и живот в село, не буди вече младежки пориви в него. Всяко чувство за празнична веселба и жизнерадост е изгаснало в неговите гърди и Гюрга му е съвсем чужда.

Тя е на хорото, когато той си дохожда вкъщи, окалям и морен, и няма воля нито да се облече и да излезе до мегдана на хорото. Детето се е разплакало, той го люлей — влиза баба Петкана. С язвителни думи и стари спомени за своите патила с него сега тя събужда в душата му дремещи чувства. И макар вярата му в Гюргината душевна чистота да не е угаснала — когато Бойко съвсем наивно и без лоша умисъл го кори, че не си пасе овцете по Пирин, а ги държи гладни, той не стърпява: „Няма да отида в Пирин с овцете, пък жена ми да остане тук да я задиряш!“ С думите на разсмяната Гюрга, застанала на прага:

„Затуй ли си стоял ти вкъщи — мен да вардиш, овчарю мой! От Бойка да ме вардиш, да ме не открадне! Ха, ха, ха! (Като да говори на себе си.) Втора младост...“ — с тия думи, които ни казват, че и той е вече чужд за нея, свършва драмата.

Самодива е една песен на младост и воля, на несломена и неповяхнала от живота волност и красота на духа. Но нейната драматическа форма не притежава напълно — за нашето чувство поне — оная лекост и свобода на движенията, които изисква по-дълбоката нейна мисъл. То е отчасти следствие на един неин недостатък, който е в също време и най-голямото й достойнство. То е: несъответствие между идеята и нейното въплъщение — между великолепната поетичност и ефирност на замисъла и малко грубите (прозаични, пошло житейски) средства. Металът, в който е изваяна дивната статуя, не е навред еднакво чист и звънтящ. Процесът на претопяване и одухотворяване веществата в творческия огън на художника не е доведен до оная степен на духовна разкаленост, която изиска надземното естество на градежа. И задачата на поета — да сблъска висшите полети на духа с най-низменните негови свойства — му създава особени затруднения и като да изисква от него нещо невъзможно: с ефирни средства да възсъздаде и калта на земята. Но изкуството затова е тъй безкрайно по-мощно от природата, че в своите висши манифестации реализира и наглед невъзможното. И друго, близко и пак различно от това: — за необятното съдържание и богатство на замисъла тия рамки са твърде тесни — те не само не позволяват никакво движение, но и не допущат пълен разцвет на множество негови зародиши. Към тая най-обща —метаестетическа — грешка на Самодива се прибавя една грешка от чисто драматическо естество: очертал превъзходно и със средствата на модерната техника оная среда, в която ще живее Гюрга, поетът не е умял да я използува за един истинно-трагически конфликт в по-висок стил между Гюрга и баба Петкана. Касае се за вечния конфликт между непримирими мирогледи: доволното и смирено щъпукане по утъпканите друмища на живота — и дръзкото отрицаване на всичко, що сковава свободния полет на духа жерав, незнаещ синор според народната мъдрост. Но тоя велик конфликт е раздробен, сякаш разменен на дребна монета в драмата и не е представен ни символистично, ни конкретно във всичката негова глъбина, а е послужил само за няколко малки (ако и от значение за драмата) конфликти между свекървата и снахата.

И конфликтът между Гюрга и Стилияна има същите недостатъци: нито е изчерпан, нито е концентриран около един по-значителен повод. Съпоставим ли това с казаното за конфликтите в Зидари, могли би изобщо да признаем техниката на конфликтите за най-слаба страна в таланта на поета — за негов органически недостатък, чийто извор се крие дълбоко в неговата натура. И ако би искали редом с това да посочим още тук и най-силната негова драматическа стихия, за да отбележим двата полюса на таланта му, ще трябва да назовем мотивирането на постъпките. В нищо поетът не е тъй грижлив, тъй педантичен, както в издалечно и постепенно подготвяне, в ясно и решително мотивиране на най-дребните постъпки дори и когато характерът на лицето не е очертан. В цялата

Самодива ний намираме едно-единствено немотивирано действие: отиването на Гюрга Самодива при Стилияна в Пирин. Непсихологически мотиви липсват. Такива има няколко, но най-главният е: — нейната самодивска природа (не намираме израз, който би могъл тъй точно да изкаже мисълта ни). Всяка постъпка в драмата служи преди всичко на целите на характеристиката и трябва от тая страна да се оценява; но тази постъпка на Гюрга е в това отношение дело на велика —безразлично дали съзнавана, или не — художническа мъдрост. Защото няма нищо в цялата драма — нито пък би могло да се намисли нещо — което така мощно да изразява ония качества на нейната душа, които нарекохме нейна самодивска природа. Тая прелестна — самодивска — прищявка: да му отиде тя, волната, непобедената от живота, е такъв жест на характеризиране — осветляване най-потайните глъбини на натурата чрез един-единствен мах — какъвто жест един художник рядко може два пъти да повтори.

И все пак драматически мотив тая постъпка не е получила. Такъв тя би имала само ако авторът бе вдигнал оная непроницаема мъгла, в която е скрил нейните чувства, когато Стилиян я напуска „трудна неволна“ и би разкрил чувствата, с които е тръгнала да го дири, за да понесат изново Сизифова камък на своя нерадостен живот. За тия чувства ний нищо не знаем и то е единствената тъмна точка в тая драма.

Като говорим за художествените недостатъци на Самодива, за да ги изчерпим, нека споменем и нейната ахилесова пета. То е третият акт. Недостатъчно действие, бавно и някак безжизнено развитие на събитията — без онзи ускорен темп, който се изисква не само от психологията на разплитането, но и от законите на движението по наклонна площ. Издържал и в тоя последен акт с пълно майсторство характеризирането и попълването на действието чрез предаване в непринуден разговор станалото извън драмата, авторът му е дал обаче една епическа разлатост, каквато невсякога и първият акт на една драма допуща. Прибавим ли и ослабването на поетическия елемент —на самодивското — в третия акт, ще имаме пълно обяснение на неговата сравнителна безинтересност.

Сравнена със Зидари, в която има много, но неиндивидуализирани характери, Самодива се отличава с голяма икономия на лица, всички очертани със сигурна ръка в техните типични и индивидуални елементи. Четири главни лица има там, три от които са нови за българската литература: Гюрга, Стилиян и Бойко; обаче само първите две са достатъчно детайлирани и вдълбочени.

Основен елемент на Стилянова характер е безсилието му и в контакт с живота да остане верен на бляновете ни младостта; неговото вдребняване, изчезване в прозата на живота и в материални, тясно егоистични грижи, убили него всяко чувство за красота и поезия.

Защото същинската причина за неговото нещастие не е, разумява се външният конфликт между майката и снахата, но дисхармонията в неговата душа. От една страна, младежко увлечение по волност и красота, последвано от фаталната постъпка: да съедини своята съдба със съдбата на едно същество, изтъкано от слънчеви зари, ефир и свобода; от друга — робска привързаност към отживялото и благоговение пред дрязгите на живота.

Стилиян е единственото лице в драмата, което претърпява развитие и в което се извършват два важни прелома, но и двата не са напълно уяснени и мотивирани, особено вторият (краят на втори акт и целият трети акт). При онова безволие и неопределеност, които образуват грунда на натурата му — резкостта, решителността на преходите, не е съвсем естествена — поне нуждае се от по-ясна по-детайлна мотивировка. Колкото до по-дълбоката психологическа основа на неговия тип, тя ще ни стане напълно ясна при съпоставяне Стилияна с неговия антипод Страхила — един положителен тип с несравнено по-дълбоко душевно съдържание и художествено значение.

Образът на Гюрга е една във висша степен щастлива концепция, рожба на най-непосредствена интуиция — блян на вихра младост, добил плът в минута на висша творческа инспирация. Самата мисъл, да се използуват образите на народната поезия за самодивска волност и лепота, говори за мощна творческа фантазия и за решителна драматическа диспозиция. Не пръв път певецът на Слънчова женитба откъртва от народната душа дълбоки мотиви за песни на индивидуална мощ и свобода: то е стихията на мъничките идилии-песни и то създава неговото особено значение за най-новата българска поезия. Но докато тия идилии съдържат главно само по-нататъшно развитие и вдълбочаване на дадени елементи, Самодива влага в народния мотив съвсем ново духовно съдържание, разкрива ни един неподозиран — и несъществувал по-рано — мир от чувства и идеи: — чувствата и идеите на личността, освободена от оковите на мъртва традиция. Тоя процес на възсъздаване и обновление мотивите на народната поезия из душата на един своеобразен художнически индивидуалитет — из който в Страхил се ражда чудният образ на героя — достига в Слънчова женитба до своя връх и излиза далеч из тесните рамки на българския живот: от нея ни лъхти общочовешки живот и поезия — онова, което немецът нарича Ewigkeitszug2...

IV. Балканът пее хайдушка песен

Онова, което у Гюрга е природа, у Стилияна само кратковременен кипеж на млада кръв — до него Страхил се възмогва, победил всичко, що е земно, егоистично в неговата натура.

Страхил е един характер в лесинговски стил: неговият натюрел е извор на всички негови злополуки. Поет по душа, мечтател по темперамент, той е „страшен“ за момите по хора и седенки — че не зачита той ред ни закон, нехае за хорски думи. Но същият тоя Страхил е свенлив като млада девойка в своите чувства. Съчетание от такива противоположни качества, той не може да бъде разбран от гледна точка на шаблона и на златната средина. Не толкова защото не е реален, а легендарен, приказничен характер, но защото неговата психология не е психологията на обикновения човек, а на художника, на поета. Натура импулсивна и готова за крайни решения, той е неспособен да действува именно в моменти, които изискват бързо и решително действие и в които всеки друг на негово място вече по инстинкт би действувал. Тук се крие изворът на двойната неволя, що го сполита. Изгубва той Милкана, най-личната мома — както той е най-личният от момците — само затова, че не е имал толкова смелост или досетливост да ѝ заговори за своите чувства.Тя е чакала и той като всеки селски ерген да ѝ поиска вяра и клетва, а той мислел, че нейното сърце всичко ще ѝ каже, както нему е казало неговото. И когато тя, мислейки се свободна, несвързана с дума и клетва спрямо него, обрича сърцето си другиму, той чувствува това като „коварна измяна“ и дава клетва жестоко да отплати. И оставя мирен селски живот и крейва глава в балкана да чака сгода за мъст, която и единствено му живее в душата.

Но ако и оставил дом и род и дошъл в балкана да живее само за своята любов и своето отмъщение, той в един миг се отказва от едното и от другото —и вместо любов и жажда за мъст, ведрина на възродена душа го изпълня — когато се уверява, че Милкана не е оная волна непреклонна натура, каквато тя е живяла в неговата фантазия — не е Гюрга Самодива. А за да се убеди в това, стигало е да чуе — тъкмо когато дебнел сватбарите в балкана да изпълни свойта люта клетва — че тя запява песен против воля, защото мъжът ѝ „мъжова воля да покаже, набляга“.

И песента, едничката радост и волност на душата, е за нея чужда воля, си казва той, и махва с ръка. „От тогази, разказва сам на Милкана, не исках ни мъст да вадя за коварна измяна, коя ме в гора прокуди да ходя да се скитам, ни за род роднини да залитам. Махнах ръка на теб и на цял свят, па хванах гората. Познах що е воля и хубост, познах и себе в света. Хвала ти.“

Превъзмогнал себе, той прощава всичко и на Милкана, че тя, ако и не по своя воля, е била причина да се възмогне над своите земни страсти и да заживее с гора и усои, с

вятъра и с нощта. А той чувствува живота и поезията на природата както само най-сензитивен поет може да ги чувствува — и нейната дивна хубост и хармония умъртвяват всяко лично чувство в него, дори инстинкта за живот:

Страхил: Останах сам-самичък със свойта жалба без жалост, свойта мъка без тъга: с гората двама да жалим. Пък запяла бе презнощ гора и шума...

Милкана: Таз песен ли слагаш и ти сега, Страхиле — не мога да ти се наслушам!

Страхил: Кой мисли зли примежди, кой карез дири в такъвзи благат час — сам душманин да видиш насреща, и него да прегърнеш! И не сегна ръка, пушка срещу сеймени да вдигне дори...

Но не само Страхил дължи всички свои злополуки на най-добрите качества на своята природа. Със същата драматическа прагматика е нарисувана и Милкана, само че тя не е обдарена с неговите високи качества на ума и сърцето. С верен художнически инстинкт поетът е варлиирал у Милкана основния мотив на Страхиловия характер — не само за да избегне еднообразното повтаряне на един и същи похват, не и за да се атенюира природа от съвсем друго вещество — природа по-гъвка, по-нежна, по-беззащитна пред вихрите на живота. За това и причинната зависимост в нейната съдба не е тъй строго прокарана, но е дадено място и на трагическия случай. Най-главното нейно нещастие, най-лютата рана на сърцето й — смъртта на нейната първа рожба, която я и сломява — е такъв пратен от съдбата случай. Във всичко останало тя страда от своята собствена природа. Тя се е любила със Страхила и го е обичала, но не го е желала за мъж —бояла се е, както сама изповядва пред него, че той, „щом прогърмят тъпани, ще крейне глава по гурбет и ще я остави сама-саминка, млада-зелена, вкъщи да кукува“. Но тъкмо от което се е бояла, то я сполита: още година не сторили, и мъжът й я оставя с първа рожба на ръце. Копняла да живее само за своя къща и за свой мъж — да намери в тях своя мир, тя чувствува вече как всичко й изстива от сърце и будят се отново волни копнежи, силом сподавяни в гърди. Ала напусто: съдбата пак й праща Страхила и те избликват с нова сила —за да се уталожат само пред съзнанието, че „клепало е вече проклепало над глави им“, че животът е свършен за тях: — него бесило чака, нея черни чумбери. Сетен плам на гаснеща свещ пламва в гърди й — не надежда, но жарко чувство за живот, за да загасне в една дивна картина на примирение: — той в красота да умре, тя в спомен-песен по него да живей. Живот и смърт, слени в едно чувство.

Редом с тая двойка, която свършва трагедията на своя живот, друга по-млада почва своя живот-песен. Една весела и безгрижна идилия сред мрачна трагедия. За Калина и нейния изгорник животът не крие никакви тайни глъбини — и никакви опасности няма да ги издебнат в техния радостен и безбеден жизнен път. В художествено, както и в чисто техническо отношение, тоя. епизод е едно мъдро замислено отсеняване и поясняване на мрачната трагедия, която се извършва пред техните — и нашите — очи, един епизод, който с всички свои елементи, без да изключим и най-дребния, е свързан и преплетен с перипетиите на централното действие.

Това е първият контраст в мъничката трагедия-песен; а вторият, който е от своя страна двоен, отсенява не само двойката Милкана —Страхил, но и двойката Калина — Лудо младо: над двете двойки, по-близко до първата и в сходствата, и в различията, стои Милканиният свекър, дядо поп Никола. Един във висша степен художествен контраст и pendant на Страхила, сроден и различен в същото време от него. Докато Страхил е постигнал своето просветление чрез поетическо съзерцание на природата и живота, Милканиният свекър е примирен със съдбата чрез страдания и чрез религиозна вяра и всеопрощение: — повторение и вариация на основния мотив на драмата. В ми-налото на дяда поп Никола неясно прозират преживявания, подобни на ония, чрез каквито и Страхил се е възмогнал над световната суета; — изгубил млада невяста, закопал два сина сокола, познал скръб и мъка, но познал и живота, и „как пей Балкана в потайна доба“ (последното неразвито и изобщо недостатъчно уяснено).

* * *

Страхил страшен хайдутин е откъм композиция и вътрешно осмислюване най-издържаната от трите първи на поета и говори за напълно закрепнала драматическа мощ. Освен по-голяма подвижност и повече драматизъм в езика — в централния диалог (Страхил — Милкана) — и освен по-конкретно и повече съдържание в диалога Калина — Лудо младо, ний не намираме нищо друго, което би могло да се желае. Основният мотив на драмата е изчерпан по всички посоки, характеризирането на лицата е напълно сигурно, а контрастирането между тях е удивително по своята смелост и сръчност. Поетът е пълен господар на своите изобразителни средства: — на движенията вече не липсват лекост и свобода, концепциите на образите са кристално ясни и в тяхното

изпълнение е запазено онова, което на млади драматурзи най-трудно се удава: строга художествена икономия.

Най-сетне и онзи особен недостатък, който отбелязахме при Самодива — несъответствието между „форма“ и „съдържание“ — у Страхила не съществува.

Но много по-ценни за нас и по-важни за характеризиране на художника — на неговия вътрешен мир, неговите интимни връзки с проблемите, които обработва — са релациите, които съществуват между лицата на двете последни драми на поета. Ний загатнахме вече за контраста между Стилияна и Страхила като носители на два противоположни психически процеса — типа. Докато Стилиян от първо сблъскване с действителността изгубва всичко, що е избликнало в неговата душа през пролетта на неговия живот — посеяно от бляновете на вихра младост — и като забравя високите полети на своя дух, изнемогва в безсилие и пада до ординарни чувства и страсти; — Страхил от обикновен волен и смел момък с твърде човешки, но мощни чувства и цялна, непреклонна воля, която го прави неспособен за компромиси със себе си и с живота, чрез своята неудовлетвореност и копнеж за по-високото, постепенно се издига до духовната свобода на Гюрга Самодива. Но което у Гюрга е саморасла природа, у Страхила е дело на воля и разум; оттам по-голямата душевна глъбина у него. Още по-интересна и крайно оригинална вариация на мотива на Стилиянова характер представя Милкана. Както Стилиян, и Милкана се е излъгала в себе си: — тя твърде късно открива своята истинска природа — в душата ѝ твърде късно се пробужда съзнанието на нейното същинско, по-дълбоко аз. вскърмена в традиционния морал на себеотрицанието на жената, на изчезването ѝ в индивидуалността и интересите на мъжа, тя иска да живее за другиго — за мъжа си, не и за себе си; тя намира цел и призвание на своя живот в това, да се подслони под сянката на чужд живот. Но онзи, под чиято сянка тя е могла да се подслони, в чиято широка душа тя е могла да изчезне и да не изгуби себе си, е отминал като една природна стихия покрай нея, облъхнал я е със своя дух и я е оставил с копнежа ѝ по него, без да я увлече и прикове към себе си (по едно странно обоюдно неразбиране на техните души). И опитва се тя да заживее живот, за какъвто мисли, че е родена — проникната от чувството, че над нейната воля трябва мъжова воля да владей — жадна за любов и за милувка. Но мъжът, избраникът на нейната душа —без когото тя не иска и не може да живее, я оставя млада булка; първата ѝ рожба — за натури като нея едничка подпора и едничко средство да намерят смисъл и цел в своето съществуване — едничкото същество, което би запълнило празнината на нейната душа и би ѝ заменило мъжова милувка; — първата ѝ рожба я грабва смърт и тя остава сама-саминка да си оплаква дните. Всичко онова, от което е искала да избегне, всичко, що най-много я е плашило в живота, е влязло с нея в тихата, но злополучна къща на свекъра ѝ. Тогава избликват с нова мощ силом сподавяни копнежи. И сломена от дивота, изгубила всичко, в което е вярвала и за което е живяла, тя се връща в спомени назад към свидни младини, към хора и седенки, към Страхилови лудини и закачки. Ала Страхил —действителност и символ в

едно и също време – иде при нея свързан-окован, както е вкована и вледенена нейната душа. Един за друг родени, една ги орис орисала: да преживеят в дивен спомен-блян живота, кой зла съдба не им е дала да изживеят — и да намерят примирение: — той в смърт като дивна песен, тя в „нови песни по хубост и воля, по младост и вихрогонства: в тях и себе да допее най-подир“.

V. В поднебни висини

Но поетът не е спрял тук в несвесния полет на своя творчески блян. Създал в концепцията на Гюрга Самодива образа на девствена поезия-природа, в концепцията на Страхила — образа на душа, чрез поетическо съзерцание просветлена и възвисена над суетата на света и живота; въплътил в образите на Стилияна и Милкана концепцията на немощни или непознали себе си натури, той все още не ни казал всичко и не е разкрил най-дълбоките свои творчески блянове. Липсва още висшият синтез на частичните откровения на неговата съзерцателна душа, липсва концепцията на гения-художник, гения-създател. Тоя завършек дава Слънчова женитба — великолепна по замисъл, високо поетична по стил и чудна с музиката на своя език, но обременена с премного и твърде епически образи, поради това и не кристално ясна в общата концепция и особено в детайлите на изпълнението. Една песен на вечната трагика в душата — и в живота — на гения.

Двойна задача си е поставил поетът в тая песен-блян и двойна символизация е трябвало да реализира: космическа и психическа. Тая задача е съдържала за него по-големи технически и особено стилистически затруднения, нежели коя да е от драмите или идилиите му. Два образа, слени в един и пак винаги ясно разделени, изпълнят Слънчова женитба: образът на Слънцето, създател на живот и красота в природата, и образът на пластическия гений-творец, въплътител в своите произведения на блянове на своята душа.

Дотегнало е Слънчу самотен да се рее по света, „като сладки блянове над юнашки чела да трепне и да грее над този свят, всичко да. гали и пробужда, а над него никой никога да не огрее“. И помамен от младежки трепети, помисля Слънчо, че и той може „младини да си познае“, че и той може „свит в къта, тихо и щастливо да преживее“. Онзи, чието призвание е „над всички еднакво да грей в света“, помисля, че може гнездо да стъкне, в

тихи радости домашни незнаен да живее. Ала щастие без радост е орисано нему: — сам в поднебни висини да чезне, себе забравил, живот не познал. От тежка мъка превъзмогнат, изменя Слънчо на свойта природа-закон и взема жена от долна земя, взема хубава мома Грозданка. И благи дни на тихи радости домашни настават: „като че Слънчо бе забравил и себе, и свят, замашни мечти и блянове широки сбрал в тихото си топло гнездо и не искаше вече нигде лице навън да покаже“. И тя с всичко се свикна. Пред Слънча се вече не срами — „гледа и той е като всички и макар в света слънце да грее, макар мало и голямо да го знае и да му се радва, кога склони глава на нейни скути, струва й се той тъй млад зелен, че на неговите задявки не би искала да мари и сетната подявка в село“. И мисли си младата невеста — „тихо и щастливо ще преживеят и те своите дни както Господ дал“.

Ала скоро спомня Слънчо прави думи, що „нявга първо либе Дена Деница му казваше често: — кога толкози широк божи свят е твой, защо ще дириш сам в черупка да се свиваш; кога с любовта си цял свят ще грееш и повдигаш, защо в черупка с нея ще се приспиваш?“

И като замаян ходи той из къщи, въздиша и копней, а „по чело му като по майско небе: ту сбират се тъмни облаци безброй, ту мигом се разпръсват пак отново... Облаци и мъгли на пролетта сред ясно небе — вихри и копнежи на творческата мощ в душата на майстора! В гърди му море от глъбини се пени и клокочи, а през замрежения му поглед цял свят се е прострял в далнини и с хиляди гласове му нашепва своите блянове!“... И без да събуди млада невеста, без майци да се обади, подема се на възбог, разтуря облаци и мъгли и цял румен кравен „усмихва се във висини“ — над всичко да грей. Глъхне обвито в сняг и скреж всичко. Ала с един замах раздира Слънчо мъгливи небесни завеси, „разтиква вредом по припеци снега — и ниви, и поляни, гори и планини оживяват под него“. В мъртвата довчера природа нов живот закипява — и кога Слънчо се подема по пладня „да погледне из поднебни висини оживелия си в твърдта на земята блян — премрежи ведър поглед, слисан пред величественото си творение сам“.

Слънчо, извор на живот и красота във вселената, е изменил на своето призвание и вцепенява се всичко живо в студ и мраз; ала вечната негова природа-закон из глъбини се вълнува — облаци и мъгли на пролетта избиват из неговата гръд. И не стърпява той: напуща топъл кът домашен, емва се пак и от висини съгравя, обрадва и оживява изстинала земна гръд... Геният-художник, за кого е живот и радост да лелее невнятния блян на своята душа, е изнемогнал в болеж за лично щастие и възжелал е и той да сети земни радости, и той да обича и да е обичан със земна любов — една душа за него да милее и той сал за нея да мисли и чезне, забравил неизброими милиони, за кои той е младост и живот, на кои в душите неговият дух-слънце трябва вечно да грей. Но будят се скоро вихри и копнежи на творческата мощ в душата на твореца — облаци и мъгли на

пролетта на неговата душа — заговорва вечният закон-копнеж на неговата природа — и изстива сърце от земни пожелания. И оставя стара майка и млада невеста, оставя радост и обич, за да иде да въплъти в безрадостен живот — но несвестни лутания из самотни висини — блянoвете на своята душа. Прегръща в смирение жестоката орис на своя световен жребий и понася мъката на самотността: — в поднебни висини, верен на великото си призвание на други да грее, самичък в мъка да гори. Отърсил от свойта душа всичко, що е тленно и егоистично — живеещ в хармония със своята висша природа-закон, само така геният-слънце изпълня своята велика световна — космическа и историческа — мисия. Една апотеоза на индивидуализма. И величествена символизация, в която образът не съдържа нищо алегорично и абстрактно, но самата мисъл на художника е добила видим — конкретен — образ...

* * *

Със Самодива, Страхил и Слънчова женитба възсъздаването на мотиви из народната песен, започнато в новата българска поезия от П. П. Славейкова, който със своите Коледари (1892) даде пръв образец за това, добива едно неочаквано бързо и мощно развитие. Особената заслуга на П. Ю. Тодорова за тоя процес на обновление на новата българска поезия е тая, че онова, което у Славейкова е само една обща тенденция (върху Славейкова са влияли в много по-силна степен художествените похвати на българската народна песен), у него се явява като главна, систематически преследвана цел; онова, което у Славейкова е само един между много елементи, у него е централно стремление; което у Славейкова е още желание, у него е вече добило реализация. И ако художническите похвати и ламтения на двамата поети бъдат възприети от най-близката генерация творци на българското слово, това ще означава край на подражателната епоха на българската поезия и бляскаво начало на нова епоха, епоха на самобитност, с която и литературата на най-младата славянска вятка ще внесе своето ново слово в славянската и във всесветската поезия.

1 „Блянове на модерен поет“ – Мисъл, 13, 1903, № 3-4

* Заградила стари кметове. в него да изтрий

самовила, Своето либе — шити си чехли.

вито кале — овчар-загорец —

ни на небо, под врати туря Заградила

ни на земя. самовила

вито кале —

праг да й бъде, ни на небо,

Побив побива кога излязва ни на земя.

вакли юнаци, сутрина рано,

преплит прелита него да ритне;

мили невести, по месечина

диреци туря кат се прибира

ПЕВЕЦ НА СЕЛСКА НЕВОЛЯ

Елин Пелин е спотаил в своите скици, лирически песни и картини най-наивни, доловени с рядка интимност и безизкуственост картини — и редом с тях е натрупал груби и банални безвкусици, измислени и измъчени чувства и ситуации. И нашето впечатление е, че той е еднакво безпомощен както спрямо едното, тъй и спрямо другото; че той създава безсъзнателно най-доброто и най-лошото — че с една реч едното и другото е у него природа, а не дело на съзнателен избор и творчество. Но както съзнателният художник рискува да се превърне в едно безплодно и безжизнено съвършенство —всеки път, когато до него престане да стига гласът на чистата природа — така поетът-природа се намира в опасност да изгуби всички права на изкусник, ако благата орисница, която му е пришъпнала още в люлка вълшебните тайни на майка-природа, не му е поверила и тайните на поетическото слово. Рожби на горски усои, на пролетна омая и на зноен летен ден, певци с натюрела на Елин Пелина никога не могат се отдели от майчина гръд и тежко им, ако велемъдри наставници или собствено неведение поискат да направят от тях онова, което те не са и не могат да бъдат — без да загубят най-скъпия дар на природата. Но онова, което не са способни да извършат като съзнателни художници, като самокритици на своите — зародени в недрата на тъмно несъзнание — видения, това и много повече извършват те, вслушани в невнятния шепот на своя поетически инстинкт — когато тоя инстинкт е вскърмен на великите творения на сродни тям духове — творения, в които висшето изкуство е висша природа. Неспособни нищо да възприемат чрез разума, нито да се ръководят от него в своята творческа работа, те намират своя път само ако щастлив случай им дойде на помощ да развият в себе си по-дълбока художническа интуиция — да си изработят тънък поетически усет и безпогрешен такт. Че писателски натюрели от рода на Елин Пелина съвсем не са рядкост, особено в страни с млада, неотдавнашна култура; но рядкост е и голяма радост щастливото стечение условия, благоприятни за правилното развитие на техните хубави природни дарби в — художнически индивидуалитет. По-скоро една окована във всесилна литературна традиция страна като Франция ще откърми петима Pierre Lotti1, нежели безкултурни и безлитературни страни като България да създадат един Bernardin de Saint Pierre2, твореца на безконечно наивните Павел и Виргиния... Подир бляскаво, пълно с надежди начало, у тях най-често следва безполезно писателствуване, лишено всяко сериозно значение...

* * *

Ако се съди по първата книга на Елин Пелина — втората един писателски грях3, една литературна българановщина —у него има „суров материал“ за двама поети-белетристи, но художническа работа и литературна култура той не притежава — или поне не проявява — нито колкото е необходимо за един посредствен автор на разкази и поетически картини. Отделни места и сценички, с една дума, елементи, части — превъзходни; но цялност, композиция, единство и въобще обработка — никакви. Между двайсеттях и осем неща, които образуват неговите Разкази, няма да намерите издържано нито едно от по-големите, т.е. от ония, които са изисквали план, разпоредба, съразмеряне на частите, с една дума, по-сложна художническа работа. И не само това: от дребните, които не са нищо друго освен моментни снимки, в които няма ни части, ни развитие, са напълно издържани само пет-шест: Кумови гости, Пъдар (една прелестна шега, но нищо повече от шега), На браздата, Край Воденицата, На оня свят. И те не са най-добрите, поне не са най-ценните по замисъл и вътрешно значение, освен може би На браздата, удивително по симпатическото преживяване —не, сливане със сюжета, и по оная душевна мекост, която лъхти от него. Вред — без изключение — вред, дето е имал да разрешава художествени задачи, въобще да се бори със затруднения, без каквито не може да бъде създадено едно творение на изкуството, Елин Пелин е изнемогнал.

* * *

Най-очебиещият недостатък в Разказите на Елин Пелина — който не отбягна от вниманието и на други критици, макар никой да не го схвана в неговата по-дълбока същност, е незначителността на неговите теми. Впрочем тая формула отдавна вече не е вярна: за поезията, а особено за разказа и сродните нему видове, незначителни теми всъщност не може да има. Има само автори „неравни“, неумеещи да внесат значителност в своите сюжети, т.е. да извлекат по-дълбоко съдържание из своята душа — да вдълбочат и осмислят темите, с една дума, да превърнат анекдота — който не отражава никакво душевно съдържание на живота — в индивидуална душевна картина. Вазов, на чиито разкази също липсва обикновено по-дълбокото душевно съдържание, умее несъзнателно (под влияние на своите образци) да скрива, да премахва незначителността на сюжетите си чрез онова, което наричат „надуване“ на истината..., т.е. чрез изкуствено

усилване на заинтересоваността у лицата и по-голямо заплитане на фабулата. Тук се крие причината на туй, дето у Вазова — който работи с техника по-утрирана, но и по-примитивна от тая на Елин Пелина — едва ли ще се намерят разкази или драски, които да оставят у читателя такова впечатление на пустота, безсъдържателност и безцелност, каквото оставят Елин-Пелиновите: Кърваво отмъщение, Лудата, Хитрец, Вдовец, Адвокат. Не са много по-добри от тия, ако и да не са толкова празни: Печена тиква, Бездомник и Изкушение. Това са или анекдоти, които ходят от уста в уста и които авторът просто записал, но не е обгорил със своя дух — или диалогизирани антрефилета, в които той не е спотаил никаква мисъл и никакво душевно съдържание. А някои от работите на Елин Пелина доказват, че той умее — когато поработи повече и се вгледа по-дълбоко в своята душа — да превръща също такива анекдоти в осмислени дела. Ясен и прост пример за това е На оня свят — една скица с доста недостатъци, неиздържана ни в тон, ни в език, но като композиция, като художествено оформяване (Gestaltung) на анекдотичен сюжет превъзходна. От тая своя работа авторът може да се поучи каква разлика съществува между — разправяне анекдот и написване художествен разказ. Теоретически тая разлика би могла да се формулира така: първото е просто нанизване на различни случки, второто — рисуване действия и чувства на индивидуална човешка душа.

* * *

Друга една обща слабост на Елин Пелина е неговото неумение да свършва — да „развърже“ разказа със същите средства, същите сили, върху каквито е построил своята работа. Като занемарва и настроението, и характера на лицата, като забравя психическите отношения, из които се е развивало изпърво всичко, той внася неочаквано и без причина някой съвсем нов и чужд факт и прави от него център, т.е. унищожава всеки център. Разглеждаме ли един разказ отвън —като низ от случки —не отвътре като мотивация на действията, тоя недостатък прилича много на ефектни измислици и ний за краткост наричаме слабост към ефекти. Извор на тоя недостатък не е всякога неспособността на автора да даде естествен — в психологическо и художествено отношение завършек, но фалшив вкус към неожиданости и coups de théâtre4. Не може да има съмнение — поне засега — че у Елин Пелин се касае само за неустановен вкус; ала не по-малко е вярно, че тоя недостатък почти винаги води към култ на чистия ефект, като нещо по-лесно за писателя повече ценено на книжния пазар. Некултурният читател, който вред образува мнозинството, нищо не обича толкова, колкото сюрпризирането,

изненадите от неочакван край. Но читатели с що-годе вкус не само не се помамват от тия похвати, но виждат в тях сигурен признак на безсилието на художника.

Българската публика — в грамадното нейно мнозинство — се намира още на оная долитературна фаза, за която изкуството състои в съчиняване на приключения. И виновникът на това е в голяма степен Вазов, който почти не познава друг начин на писане разкази и романи, и на чиито книги е възпитавало своя вкус цяло поколение. Наистина той не е създал тоя вкус, но той му дойде на помощ и го санкционира в едно време, когато всяка книга беше учебник на вкус и на литературно разбиране. И странно нещо — докато в поезията, едно несравнено по-трудно изкуство, Вазов отдавна е надминат и днес никой вече не се учи у него — в белетристиката той продължава да влияе — и за жалост не само върху публиката, но и върху авторите. Веселин, който, ако бе продължавал да се развива, щеше да обнови българската белетристика и да я освободи еднъж завсякога от култа на сензацията и на празното дърдорене, престана да работи, преди да стигне до висшата точка на своето развитие и до пълно художествено просветление — след като бе изменил на художествения разказ зарад публицистика и тенденциозни повести и очерки.

А. Страшимиров, почнал тъй хубаво, стана жертва на писателска нехайност, изгубил способност да работи над себе си в най-критическата за писателя пора — и в художествено разбиране не отиде много по-далеч от Вазова, колкото и да го надминува в създаване характери, в задълбочаване на действието и в рисуване на средата. Така, за широката публика си остана само Вазов. И по-младите белетристи се движат всички по Вазови коловози — толкова са бедни от собствено съдържание и лишени от „стрели на копнеж“ към по-високи образци. Едвам Елин пелин внася доста ново вътрешно съдържание и нова форма, но той нито е силен писателски индивидуалитет, нито пък е съвсем свободен от слабостите на Вазова. Например ако в нескопосността и нехайството на своето писане е имал учител — ако не си е сам майсторът — то тоя учител може да бъде само Вазов. В езика и слога – също. Колкото до ефектите, за които е тук дума, той е свободен от всяко влияние на Вазова и това е голямо щастие за него. Нещо повече: В сравнение с „чудесиите“ на Вазовите разкази у него дори не можем с право да говорим за ефекти. То са все безобидни работи, които и не играят значителна роля във вътрешната постройка на разказите му. Така, нито една работа на Елин Пелина не е построена върху ония случайности, ония не само невероятни, но просто невъзможни съвпадения, които образуват единствения фундамент на толкова Вазови разкази и без които те са немислими. Ефектът не е у него в натурата, в таланта, но е — с позволение казано — само в леността на художника. Защото при онова естествено построяване, което отличава неговите разкази и скици, само писател, който не умее или не обича да работи, може по такъв лекомислен начин да похаби своето собствено дело, когато то с нищожен труд може да бъде превъзходно завършено. Неговите грешки са грешки на неопитна ръка и неустановен вкус и чувство, не на извратена художествено отношение фантазия: той ту внася в края нещо ново, което няма връзка с най-ценното и най-същественото в разказа

(в Гост), ту осветлява ситуацията, въобще сюжета, от несъществена за него страна, съвсем външно или дори фриволно (в Косачи); ту излиза из рамката на разказа и говори работи, които нямат нищо общо с неговата ядка — случай от чиста тенденция (в Напаст божия). Така, в Гост е нарисувана с твърде прости средства хубава нощна картина и в тая картина е вложена една сцена, разказана малко тромо наистина, но мила със своята простота. Само че авторът не намерил с какво друго да загатне за душата на госта, освен с „изчезналите на другата утрина — заедно с гостенина — чишири на бае Кирила“ и с двамата стражари, които, покрити с прах, спират пред портата с морни коне и питат: „Стрино, снощи тук е пристигнал един твой роднина, който е избягал от затвора. Позволи ни (sic) да го потърсим из къщи“. Като концентрира по такъв начин в края на разказа всичкото ни внимание върху полицейската страна на събитието, авторът показва, че за него не са важни ония емоции, които преживява добрата жена, нито ония, които пълнят душата на падналия нещастник, дошъл може би за пръв път след години скитане по бордеи и участъци под топла роднинска стряха. Вместо да направи център неговата душа — чувството на разкаяние и възмогването на една сломена от злото натура — авторът го кара да приказва фрази за честен труд (фрази — защото не знаем какво става в душата му) и на другия ден да избягва. Получава се ето какъв анекдот: един избягал арестант, за да прекара по-добре и по-сигурно нощта, отива у своя леля, излъгва я, че бил богат и още не знам що, и на другата заран рано — отмъква потурите на мъжа ѝ! Но това е полицейска хроника, не е никаква белетристика, и един автор, който цени таланта си и има що-годе съзнание за работата си, няма да залъгва ни себе си, ни своите читатели с такива работи.

Няма да говорим за туй как чрез това той е обезценил хубавата и дишаща индивидуален живот нощна картина, като я е превърнал в просто средство на крайния ефект, за да може читателят да извика едно „ах!“

От същия род са почти всичките изброени по-горе разкази с тая разлика само, че у тях няма ценното, което има у Гост.

В Косачи друг недостатък. Ведра лятна нощ е покрила земята; Лазо и четирима другари косачи са налягали край огъня. Най-старият разказва някаква приказка — на един книжен и фалшив език — и когато Лазо протестира против тия „измислици“, той му чете една лекция по словесност, толкова невероятна в неговите уста, колкото и не на място тук. Но това е само средство, а целта е да минат на „по-сладки“ приказки — на закачки по адрес на Лазо, оставил под було невеста и тръгнал по печалба. И авторът ги кара да правят това доста по скабрйозен начин. Четете:

Едно време... имало една царица. Тя била хубава, хубава, друга

то нея нямало на света. Косата и се влачела по нея като копринена

река и лъщяла като злато. Очите й били черни като тая черна нощ,

и всеки, който ги погледнел, душата му се губела в страшна провала

любов и от мъка. Гушката й светела бяла и бистра като водите

на пенест водопад, озарени от слънцето!

Въздишай, момче – има и защо!... Млада булка си оставил... Проклето сърце, иска си правото, иска и не пита, че някой си, да речем Лазо, щял да страда.

— За Пенка това е лесно, тя има стари любовници, — обади се студено Стамо и се изтегна.

— То си е моя работа — отговори Лазо (на закачката, че я оставил) глухо, сякаш преглътна гласа си.

— И нейна работа ще е да си намери тя друг, ако не си е намерила досега — рече пак Стамо.

Огънят угасна. Стана тъмно. Дружината наляга по гърбовете си. Една звезда се совна и прорязa небесата с огнена черта.

— Някой сиромах предаде дух — проговори Лазо.

— Я някоя млада булка се предаде другиму — рече неподвижно Благолажа и попита:

— Лазо, ти чувал ли си песента за неверната булка Стояница? Тя не е чудновата като приказката. Искаш ли да ти я изпея?

— Все едно, като сте такива магарета! — рече Лазо.

Автор с що-годе художнически (не казваме етически) такт би постигнал онова, което е важното тук – да развали Лазовото душевно спокойствие — чрез много по-тънки средства и много по-съответствено на природна картина, която сега се явява излишно украшение — именно чрез случайни и косвени загатвания (в приказката, например). Това би имало и художественото преимущество, че тогава главната работа ще избърши Лазовата фантазия, както и трябва да бъде.

Ядката на очерка е онова, което става в Лазовата душа и го накарва да напусне дружината, за да се върне в село. Че авторът все пак е съзнал нуждата от тая душевна картина и не е сложил пред читателя от невиделица готовото решение — е признак на вярно художническо чувство; но той е направил важна грешка, като е минал именно това, най-главното, така бегло, след като второстепенните и стафажни работи е разправил надълго и нашироко. А ето и съвсем развaленият край: вместо да задържи вниманието върху Лазо, а другарите му да остави на втори и трети план, авторът прави противното: обажда ни изненадата — дяволития смях — на неговите другари, когато на другата утрина виждат, че Лазо не е вече при тях! А естественият, т.е. художествено осмислен край би бил този: ранна утрина; Лазо приближава селото си, което се мярка в утринна омара пред него като мечта за тихи домашни радости. Другарите — не са и нужни; те имат значение само като средство за подготвяне на онова, що става с него. Разликата в художествено отношение е голяма: в първия случай имаме леки и фриволни сцени, във втория би имали индивидуална душевна картина.

Но тия примери са достатъчни. Върху Лудата не е нужно да се спираме — там всеки що-годе внимателен четец чувствува изкуственото —грубата и неумела тенденция. За Напаст божия ще стига да отбележим, че целият последен пасаж е ненужен в тая форма и е тенденциозен: от онова, което се съдържа в самата картина, нарисувана с тъй ярки бои, той не следва, но е авторска измислица. И психологически не е достатъчно мотивиран. Четете:

И едно глухо неверие се роди между млади и стари. Един злобен ропот се понесе от недоволните души и отчаяните сърца, които почнаха да давят с вино и ракия тъгата и мъката си. Свещеникът, уморен и разочарован, заряза литии и водосвет. В черквата освен жени и старци друг никой не стъпяше. А кръчмите се пълнеха с отчаян и пиян народ. И там сред грозния шум се чуваха и греховни думи:

— Бог не е милостив —не молете му се! Нека като жабите, кога им пресъхне блатото — да прокълнем и да умрем!

Третият и най-важен в художествено отношение недостатък на Елин Пелина е отсъствието на единство, на органическа цялост. Особено явен — palpable5 — е тоя недостатък в Един летен ден; в Кал е по-скрит — външно поне не личи, но затова вътрешно толкова по-дълбоко прониква; не липсва съвсем и в хубавата Ветрена мелница, а в Самодивски скали се проявява по един примитивен, но за критика твърде интересен начин (впрочем Самодивски скали имат много други и по-важни недостатъци, та този никак и не бие в очи).

За Летен ден можем да бъдем кратки — нему липсва не само единство, но всичко: и център, и план, и цел. То е от рода на ония тъй наричани „разкази“, които имат завидното свойство, че могат да бъдат продължавани без край, а могат и на всяко място да бъдат прекъснати. И трябва да се съжали че е тъй: — там има два-три бегло скицирани типа, които заслужават да бъдат изработени и вместени в съответствена рамка.

Няма да се спираме и върху Кал — то намери в критиката на г. Вл. Василева една вярна и аргументирана оценка. Той не отбеляза само голямата раздвоеност на тая скица и не отиде докрай — да каже, както ний би казали без всяко колебание, че Кал не дава нищо определено.

Ветрена мелница е най-хубавото нещо по замисъл и по осмисленост в цялата книга. В него няма нито един фалшив тон и из него ни вее от начало до край свеж непосредствен живот, без да бъде случайно нахвърлена картинка, както са много други. Пластиката на лицата и на ситуациите е по-голяма, нежели в коя да било от другите му работи. В развитие на разказа, съставен от два момента, случаят не играе никаква роля; напротив авторът тук мотивира и подготвя всичко, освен може би развръзката. И при все туй Ветрена мелница има един съществен недостатък: тя е раздвоена в средата и състои от две половини, слабо словени една с друга: факторът, който довежда развръзката, иде от невиделица.

Лазар Дъбака, героят на Ветрена мелница, е волна птица; той се е находил и наживял в пусто Влашко и сега „си е улегнал“ в село, на воденицата, останала от баща му. Той е човек на планове и въздушни кули, а и неговият съсед дядо Корчан, има младо сърце, та лесно ги възприема и не отказва помощта си.

Един дарак-тепавица вече стърчи до воденицата. Но сега Дъбака е замислил нещо по-важно. Малката селска речица е пресъхнала от страшната суша и нему хрулмва да построят на баира една вятърна мелница. Речено свършено. Почват те да строят и от нейния още недовършен покрив дядо Корчан съзира на запад откъм Витоша едно бяло облаче. Тая радостна вест „бързо-бързо се разнесе от кръчмите по къщите, оттам чак до морните работници в полето. Те мигом напуснаха работата си и се стекоха в село да посрещнат толкова очакваното събитие Черковната камбана удари като в празник. Напети момичета заиграха „вай-дудул“ и по улиците на селото се разнесе скокливата им песен. Смехове, викот. За наказаните селяци настана празник. С тъпани и гайди момичетата изведоха „вай-дудула“ чак до баирчето при ветрената мелница и завиха лудо хоро по изсъхналата трева. Дъбака и Корчан си работят невъзмутимо на покрива. Христина, пъргавата 18-годишна внучка на дядо Корчана, полазва по стълбата и се изкачва на върха под самите криле на мелницата и извиква (не като 18, но като 12-годишно момиче): „Дядо, гледай де съм!“ Оттук почва раздвоението на разказа — в останалата половина досегашният мотив се забравя — или заместя, със съвсем нов, равен нему и по значение, и по мястото, което му е дадено. Авторът е работил без ясна концепция на цялото, на неговия център и на второстепенните му елементи. Липсва сигурното око, което остро да фиксира главната цел и всичко друго да съобрази с нея. Но въпреки тоя недостатък Ветрена мелница (заедно с На браздата, Кумови гости и може би две-три други неща) си остава, както вече казахме, най-доброто в книгата — както Самодивски скали са най-лошото — което обаче има нужда да се доказва, тъй като съществува мнение, че тия Скали били най-високата точка на българската литература.

Авторът, придружен от „славния планински ловец“ Чумака —загубени по лов из Стара планина —почива спокойно под буковите сенки. Чумака си чисти шишането, но издига го случайно и замерва на шега във висинето „черната точка на орела, който минаваше под слънцето и като малко облаче хвърляше тъмна сянка по сухите скали и сипеи“. Дълго се върти птицата из простора, „ту се спуща надолу бавно, ту мощно трепва и се възвисява“, най-после се извива и като демон (!) полита надолу и кацва „могъщо и царствено“ върху острите насрещни скали.

Това са самодивските скали, казва след дълго мълчание (?) Чумака и разправя, че били непристъпни, високи, опасни и пълни със змии и „навред из пръснатите наблизо и далеч околни села и колиби вярват, че от върха им се вижда морето“.

Всичко до последните думи на Чумака е излишно; едвам от тук почва легендата, която Чумака „като въздъхна, почна да разказва спокойно и равно, с глас, който сякаш извираше из самото му сърце“. Само че в самия разказ няма никаква следа от задушевност, защото въобще няма ни една задушевна дума в него. Четете например тоя пасаж: „тия непристъпни скали със своята дивота и надменност хвърляли някакъв упрек и присмех в смелите сърца на младежите. Някакъв потаен срам тежал върху младите души и те не могли без скрити въздишки да погледнат тия скали. Мислели и въздишали момците, а младата Магдалина прибавила още една мъка в сърцата им — тя била най-хубавото (!) момиче на света — и пасла безгрижно бащини те си кози по планинските поляни под скалите. И вечер, когато слънцето захождало и с последни лъчи озарявало височините, дето били бащините й колиби, то се прощавало с най-хубавата пастирка на света, която, подскачайки като дете и окичена с венец от златна игличина, прибирала обичното си стадо.“ Отвред почват да смущава бащата с предложения за сватовство. Тя е още малка, отговаря той, но вечер, когато я виждал да кара стадото, сяйнала от младост, с горещи алени страни... с очи светли и бистри като горски кладенци, в които горял огънят на пламенни желания, той се замислил и почнал да говори: Аз не съм господар на нейното сърце — нека по своя воля си избере юнак. Ала тя спокойно си пасла бащините кози и сякаш не обръщала внимание на момците, що лудеели по нея... Това било страшно оскърбително за младите сърца. И една нощ някой подпалил бащините й колиби и пламъци осветили цялата планина. Това не уплашило баща й. Насилието над чуждото сърце е по-страшно, отговаря той спокойно. Една сутрина намира изклано цялото си стадо — кръв му облива сърцето, но той прегръща убитата си от тъга дъщеря и дума й: ти не тъжи, баща ти се не сърди на тебе. Това е нищо. Да убиеш волята в сърцето на човека — това е най-страшното злодейство.

А Магдалина расте с мечти да види морето от скалите. И понеже всички момци лудеели по нея, тя веднъж казала: ще взема онзи, който ме изведе на върха на скали. Обвиняват я, че е надменна и горда и че капризничи като всички хубавици. Ала тя никога не показала вид, който да им покаже, че те имат право (!!). Всички се отчаяли, само един не, и когато й казва да се остави от туй лудо желание, което ще убие и двама и че те и без туй ще бъдат честити, тя отговаря: Не може да бъде честит оня, който не може да постигне мечтите си, с които е пораснал, и посочва забитите в синьото небе скали.

Аз не се плаша, аз и там ще те заведа, отговорил мрачно, но решително мургавият момък, в чието сърце „като син на своето време, все тъй горяло желанието да се погачи горе“.

Ний предадохме против обичая си целия разказ (почти с думите на автора), защото мислим, че е достатъчно да се прочете той по-внимателно и да се загатне само за фалшивото в него, за да го види всеки. Но ето и нашия подробен анализ:

1. В Самодивски скали няма единство. Първите две страници (целият разказ е шест страници) са ненужни; те нито имат връзка с ядката на разказа, нито създават настроение, нито най-сетне сами по себе имат каквото и да било значение, тъй като индивидуален образ на разказвача — който е така фалшив, както и другите лица в Скалите — не дават. Вероятната причина на това е, че авторът не е работил с обмислен план и не си е дал труд да освободи своята работа от ония случайности, при които може би се е зародила у него първата мисъл за разказа.

2. Лицата са невъобразимо фалшиви — в езика си, идеите си, умствения си кръгозор; нещо тъй книжно и неестествено няма не само у Елин Пелина, но и у никой по-сериозен днешен български писател. Тая овчарка, която от дете расла с „никому неповеряваната си мечта“; която от малка не могла да гледа без най-смели желания непостижимите височини; която знае, че не може да бъде честит оня, който не може да постигне мечтите си, с които е пораснал; тоя деликатен и свободолюбив балкански селянин — баща, надъхан с най-високите идеи за правата на човешката — и женската — личност, които от два века насам всуе се проповядват в Париж, Лондон и Петербург; който тъй спокойно говори най-великите истини на нашето време: — че насилието над чуждото сърце е по-страшно от всичко, че да убиеш в човека волята е най-страшното злодейство; най-сетне това мургаво овчарче, в чието сърце „като син на своето вре- ме, все тъй горяло горещо желание да се покачи горе“; което на укора: „Безумец! За една жена да се хвърляш в опасност“ – отговаря дълбокоумно: „за една любов, не за една жена“: - тия три образа са nec plus ultra6 на психологическа невъзможност — даже в българската литература, която съвсем не е бедна от такива невъзможности.

3. Езикът и стилът са съвсем побъркани: не съответстват ни на сюжета, ни на умствения кръгозор лицата. Авторът не е издържал нито стил на легенда, нито стил фактичен (реалистичен), нито поетична проза. Редом с изрази като „най-хубавата мома на света“ или „най-хубавата пастирка“ — допустими само в приказки и въобще приказничен стил, вървят публицистични фрази като „син на своето време“ и подобни!

4. Най-сетне авторът е завършил своята легенда така, че е унищожил всичко онова, което за читателя е образувало най-ценното и най-оригиналното в нея — той я изтълкувал по начин, който не оставя никакво съмнение, че сам не се е разбирал!

Дълги години се минали оттогава, но Магдалина и нейният другар не се върнали.

И до днес никой не знае дали те са стигнали върха на непостижимите скали. Но всички приказват и се чудят на тая любов, която вдъхва такава смелост.

А както е ясно от изложението — и от самия разказ – темата не е силна любов (то би било и твърде обикновена, почти банална работа), но копнеж по непостижимото; недостъпните скали, а не вярност до смърт. Сетне централно лице в разказа е тя, а не той; и тя, нейната тъга и нейният устрем нагоре са центърът, около който се движи всичко. Или ако авторът действително е искал да рисува силна любов, тогава става безцелна цялата легенда за копнеж по непостижимото и следователно целият разказ.

Тоя преподробен анализ ще убеди, вярваме, всекиго, че Самодивски скали са една нещастна рожба на неукрепнал талант.

Но нашето безусловно осъждане на Самодивски скали се отнася само до изпълнението; а по замисъл то е от броя на ония, на каквито един писател рядко се натъква два пъти в живота си; от ония, с които той расте и крепне. Писател, който се интересува за своето развитие, опитва силите си на проблемата, която се съдържа в тоя сюжет, при всеки етап на своето развитие. И Елин Пелин сигурно не за пръв и последен път се среща със своите самодивски скали и не за неговата фалшива Магдалина само те ще са цел на високи устреми и копнежи.

Доколкото един критик може да съди за природата на тоя замисъл и за начините на неговото художествено въплъщение, той е достъпен главно на две различни обработки: или в безизкуствения тон на Ветрена мелница и наивния простодушен тон на На браздата, или пък в потенцирания и високопоетичен стил на Слънчова женитба, дето образът и символът са слени в едно и всеки образ има двояк смисъл. Последното не е нито по таланта, ни по натурата на Елин Пелин и той може с успех да обработи своя сюжет само в по-първия — своя начин.

* * *

Добрите страни на таланта на Елин Пелин ний виждаме в неговата безизкуственост, простота, поетичност, топлота, непосредственост — и в оная мека безмълвна симпатия, с която той облива лицата и нещата. Със своята безизкуственост и топлота той се доближава до една страна от натюрела на Алека — оная негова страна, с която ни се открива на няколко места в >До Чикаго и назад, в Пази боже сляпо да прогледа и в няколко фейлетона. Само че на Елин Пелин съвършено липсва подвижността, вълнението, бурното и увлекающето на автора на До Чикаго. Ако тия качества добият нужната дълбочина и авторът се освободи от оная фалшива „лекост“ и интересност, които не са нищо освен причини и следствия на фриволност и несериозност, ако с една дума неговото списателство, като излезе из фазата на кокетиране и на игра, се превърне в творчество, Елин Пелин ще внесе в нашата белетристика нови ценни елементи.

Но за това са потребни няколко условия, а Елин Пелин изглежда, че и не подозира — или само твърде смътно — самото им съществуване. Първото от тия условия е езикът, грижата за езика. Творческата мощ на поета се мери с неговата способност да обогати думите с ново съдържание, да ги превърне в изразители на нови — от никого не чувствувани — чувства и — от никого немислени мисли. Един пишущ само в такава степен е писател художник, в каквато е творец на нови чувства, изразени чрез създаване нови или вливане нов живот в стари, охлузени вече от употребление думи. В езика е не само най-дълбокото и най-трайното от всичко, що създава поетът — чрез него той и влияе на духовете, налага им свой отпечатък, дава им своя мироглед: в него е и общочовешкото, и националното. Всяка техника остарява и става чужда за новите поколения, само образите-лица, сътворени от драматурга и от епика, и образите-чувства, спотаени от лирика в звуците на родната реч, имат вечна свежест и трайност. Това изобщо за всеки поет, независимо от особения характер и от развитието на езика, който случаят е предопределил за инструмент на неговата мисъл. А за поет, комуто се е паднал завидният дял да борави с българското слово — искам да кажа; с един език, чиито съкровища още тлеят незнайни в народната душа — за такъв поет се прибавят цял ред други задължения и грижи. Но поет, който заслужава името си, знае и трябва да знае тия свои задачи по-добре от всеки критик; и изгубен труд е да се разправят те на онзи, който не ги знае. Има обаче поети, на които не липсва смътният инстинкт за техните най-висши задачи, но само съзнанието за средствата как да ги реализират. Ако и Елин Пелин е от тях, той може от по-щастливи и по-всестранно одарени събратя да получи първия подтик и първия урок за това. И той ще знае, че в българската литература има един велик учител на невнятните за равнодушната душа ромони, скрити в дивната българска реч. И ако той е дорасъл да разбере тоя учител, да проникне в душата на неговата поезия, той ще се

яви възроден и обновен, оставил далеч зад себе си своето старо аз — тъй далеч, както е далеч (да си послужим с най-близък пример) Слънчова женитба от Самодивски скали...

* * *

Втората грижа на Елин Пелин трябва да бъде стилът. Не стилът в оная висша смисъл на думата, за която тънкият и елегантен ценител на изкуството Walter Pater7 казва: „Стил е онова в едно произведение, което досега никому не се е удало, нито пък в бъдеще някому ще се удаде, колкото и да би се домогвал за него“ (този стил не се добива с усилия на ума и на волята — той е дар на гения); не в тая висша смисъл, но в онова по-скромно значение на думата, в която би казали напр., че Петко Тодоров има стил в Слънчова женитба, но няма в Зидари, Михайловски във всичко що пише, Вазов в много свои работи, а Алеко го нямаше (ако и да беше на път да го създаде), но имаше темперамент, имаше целна, гранитна писателска която е равноценна или дори по-ценна от стила. Елин Пелин няма никакъв стил; той няма дори една издържана страница и както показват особено Самодивски скали, той още не може да разграничи приказничен от фактичен или реален стил, но ги меси по най-варварски начин. Подобни стилистически грешки — само не тъй груби и очевидни, както в Самодивски скали — има в повечето негови работи. И то е знак, че непосредствено чувство за чистота на стил, както и въобще чувство за думата, за нейния особен дъх, нему липсва съвършено. В писателско отношение това е най-фаталният негов недостатък и с него той на много места се приближава до Стаматова, въобще до ония писатели у нас, които нямат никакъв индивидуален език и стил, които не пишат на свой език. Още един том такива стилистически — и неразделно свързаните с тях езикови и художествени — безвкусици, и Елин Пелин не само ще престане да интересува сериозната критика, но — което е много по-важно — за него ще бъде изгубено най-хубавото време за изработване на здрав, чист вкус и напоен от него индивидуален писателски и стилистически натюрел. Не изгони ли той овреме всички случайни — ако и естествени за един новак — слободии на писателя, те ще станат негови писателски навици, ще се превърнат в органически негови недостатъци - както са се превръщали у мнозина негови събратя с по-висока литературна и интелектуална култура; а при неговия едностранчив талант и тесен кръгозор е крайно невероятно, че той ще може със собствени сили, отсетне да се издигне до нова и по-висша техника.

* * *

Още един — не вече формален недостатък — на Елин Пелин и ний ги изчерпаме, за да свършим с няколко думи за добрите страни на неговата натура. Касае се за една тайна на душата на поета, която малцина у нас подозират, която само у трима-четирима от нашите поети ще се намери и която образува най-висшия и най-сигурен признак за богат вътрешен живот — за онова, което наричам художнически мироглед. В своя етюд за П. Ю. Тодорова ний се опитахме на един частен случай — лицата в неговите драми — да очертаем такъв един художнически мироглед от неподозирана глъбина и обширност. У Елин Пелин напразно би дирили оная червена лента, която, като преминува през всички или по-важните негови работи, да ги обединява в едно идеално цяло —отражение на душата на писателя, на работещия, мислещия над явленията негов ум. Напротив, колкото повече се взирате, толкова по-ясно става за вас, че това не са заредени и откърмени в душата на писателя проблеми, не са дирещи въплъщение и разрешение въпроси, а само проникнали отвън образи, тук-там обгорени от неговия дух. Няма нито две неща, които би се допълняли, между които би могли да видите подземните, невидимите връзки и които би били само два аспекта, две страни на един и същия мъчителен за поета душевен проблем: писателят хвърчи от впечатление на впечатление, както случаят го отнесе. Но душата на поета не може безнаказано да бъде пеперуда, която каца на всичко — такава душа не може да има свой мир и живот и още по-малко може да даде такъв на своите създания. Елин Пелин ни описва досега почти само външни случки от кръстопътищата на живота, и додето върши това, той никога няма да долови тайния трепет на човешката душа — без което нищо трайно не е било и не може да бъде създадено.

Между добрите страни на Елин Пелин има една, която читателят обикновено не съзира, но която на критика изведнъж бие в очи: то е отсъствието на силни думи, на звучни фрази. Той никога не декламира — като изключим декламациите в Самодивски скали, разбира се, които и с това се характеризират като чужд елемент в неговата кръв. А млад писател, върху когото празната фраза няма магическа сила, е голяма рядкост, не само у нас, и такъв писател е свободен от най-големия враг на своето правилно развитие. Прибавим ли към това отрицателно условие и някои положителни, като: простота в чувствата и езика, сигурен вкус, задълбочаване и сериозност във всяка и в най-дребната своя работа — ще с имаме всички главни условия за добро бъдеще. „Материалът“ за това не му липсва; не му липсват и известни елементарни технически похвати: той винаги рисува живи, действителни лица, не книжни герои, владее майсторски диалога — дава ни

жив разговор, не мъртви думи и не фрази, влагани по случай или по авторски произвол в устата на лицата, както е обикновено у Стаматова или у Стълпотворение. Има и интимно и самобитно природно чувство и влага в природните картини с най-малки средства дълбоко и своеобразно настроение. Най-сетне умее някак по своему да разказва — по-точно, да загатва и да заразява читателя със своите чувства, тъй като същински разказ, повествуване досега не ни е дал. И ако при все това Елин Пелин вдъхва на критика повече опасения за своето развитие, това се дължи освен на показаните тук слабости, още в по-голяма степен на твърде лекия характер на неговите работи — обстоятелство, което не само не помага, не кара писателя да се замисли над работата си, но и образува една сериозна пречка за това. Тая лекост е, на която писателят дължи своята публика и всяко негово вдълбочаване ще означава изгубване симпатиите на публиката. Елин Пелин — в това той се схожда с Вазова — е от категорията на ония писатели, за разбиране на които публиката не се нуждае от помощта на критика и я презира, като я счита за просто затъмняване на работи сами по себе ясни, т.е. от категорията на ония, за които читателите и критиците — разбирам ония, които заслужват това име, а не вестникарските драскачи — са винаги на различно мнение. Защото читателят дири само приятно четене и намира ли го, нищо друго не желае; а критикът нито се интересува дали един автор е приятен и дали увлича, той само изучава какво внася той в литературата на своя народ и с какви средства прави това. А между сто души писатели едва ли ще се намери един, който би бил в състояние да презре одобрителните гласове на едно многохилядно множество читатели, за да послуша гласа на двама-трима — от никого недоволни - критици...

1 Пиер Лоти (1850-1923). френски романист, морски офицер.

2 Бернарден дьо Сент Пиер (1757-1814). Френски писател, автор на популярния у нас роман „Павел и Вирджиния“.

3 „Пепел от цигарата ми“. 1905г.

4 Coups de théâtre (фр.) – театралност

5 Palpable (фр.) – очевиден, осезаем

6 Nec plus ultra (лат.) – до крайност; до краен предел

7 Валтер Патер (Уолтър Пейтър, 1839-1894) – английски писател и критик, автор на „Очерци по история на Ренесанса“, на философския роман „Марий епикуреецът“ и др.

Г. П. СТАМАТОВ

През изтеклата година издадоха в отделни книги своите работи двама белетристи, които пишат доста отдавна, но на които тяхното чергарство, а още повече особеният характер или по-точно особеният техен жанр е пречел да се наложат на вниманието на читатели и критици. Това са двамата различни, почти противоположни по писателски темперамент белетристи Г. Стаматов и Елин Пелин. Особено непонятно ни се вижда мълчанието на критиката спрямо Стаматова, който работи от 15 години. Пръв г. Ст. Минчев наруши мълчанието през 1904 г. с една статия в Демократич. преглед (брой 13)1. Ала тая статия съдържаше толкова фактически неверности, та е трудно човек и да повярва, че е написана от същия критик, който една година по-рано бе написал сравнително най-добрата критика на Казаларската царица (гл. Мисъл, год. XIII, за 1903), а една година по-късно умя да открие немалко съществени художествени недостатъци в хвалените от всички, но малко критикувани разкази на Елин Пелин (Демократически преглед, год. III). И г. Минчев грешеше не в някои частни въпроси, за които между критици винаги съществуват спорове и които от различни теоретически гледища допускат и съвсем различни разрешения. Не, г. Минчев просто даваше на очевидни факти превратни имена. Той приписваше например на Стаматова „приятен и гладък стил, който приятно увличал“, а у Стаматова не само такъв стил, но никакъв свой стил няма. Сетне той намираше в него силен и оригинален повествувателен талант, стегнатост и нервност на езика, богатство с нови и силни изрази — все качества, които абсолютно му липсват. Защото в книгата на Стаматова (г. Минчев говореше главно за тия разкази, които образуват сега неговата книга) няма нито една страница същинско повествуване: — последователно излагане развитието на една случка или чувство; но има само монолози – тук-там и квазидиалози — и авторски проповеди или пък филипики, а покрай тях нейде загатвания — с големи скокове — за нещо, което се извършва. Колкото до стегнатост — това качество може да се приписва на Стаматова само ако думата означава, че у него, във всеки почти негов разказ, има винаги по няколко страници, които могат да се изхвърлят; а нови и силни изрази действително има, но те са нови само защото в белетристиката никой не си служи с тях: — тяхното място е във вестниците.

Дали вследствие на тая критика или така „от само себе“ — но и след издаване „Избрани очерки и разкази“ интересът на публиката и на критиците никак не порасте. Това бе за нас изненада, тъй като и нашата критика, и публиката има голяма слабост към публицистична белетристика. Но между малкото статии, които предизвика книгата, имаше една, която не само изчерпваше автора, но и — по наше схващане поне — беше твърде основателна — критика, с каквато една нова книга у нас твърде рядко се удостоява. Говорим за статията на г. Влад. Василева (Мисъл, година XV), която в противоположност на критиката му за Елин Пелин (в същото списание) обгръщаше всичко съществено за характеризиране таланта на писателя и не съдържаше нито едно от ония погрешни твърдения за отделни разкази, каквито имаше в тогавата оценка на Елин Пелин. Такава

оценка струва винаги и за читателя, но особено за автора много повече от десетина пълни с общи фрази и нищо не говорещи „критики“, каквито бяха и повечето от отзивите, дадени за книгата на Елин Пелин. Но при все това, фактът, че и критици, и публика посрещнаха „Разказите“ с възхищение, а към „Избрани очерки и разкази“ се отнесоха твърде хладно, самият този факт е симптоматичен — ако не е случаен, т.е. ако не се дължи на съвсем външни обстоятелства. Разумява се, за определяне литературно-художествената страна на една книга няма абсолютно никакво значение дали тая книга се е чела, или не, дали тя е била посрещната със симпатии, или с враждебност. Факти от тоя род имат значение само за културния или за литературния историк като характеристика на вкусовете на епохата и степента на нейната естетическа и въобще интелектуална култура, но съвсем не за оценката на писателя. Само „критици“, неспособни сами да оценят и да подкрепят с аргументи своите мнения за една книга или автор, прибягват до „анкети“ дали се четат, или не, и като констатират това, мислят, че са дали оценка на самите книги. От тая страна искаме и ний да погледнем на факта. Разказите и на двамата автори не са наистина лишени от доста и значителни художествени недостатъци, различни в теоретическо отношение, но не и от гледна точка на читателя. И оценявани от тая гледна точка, т.е. само като приятно четиво, без да се обръща внимание какъв етап в развитието на своя автор представя всяка от книгите, те са и двете горе-долу еднакво интересни. Ако въпреки това и читатели, и критици се отнесоха към тях толкова различно, причините могат бъдат, мислим ний, главно две: или са се помамили от външния аксесоар у Елин Пелин: — по-голяма лекост и пъстрота, ефектни сцени и пикантни детайли, движение и живост и под.; — или пък чрез „инстинкт“, интуитивни долавят, че книгата на Елин Пелин е само първа и още несигурна стъпка на един неопределен талант, който много обещава, когато тая на Стаматова е дело на писател, чието развитие е в миналото, който е на върха на своята еволюция и който ни дава по всяка вероятност най-доброто, което може да даде. Ний не се наемаме с увереност да твърдим с коя от двете възможни причини имаме работа в случая. Но ако е първата, трябва със съжаление да признаем, че българската критика е и днес все тъй непълнолетна, както беше преди 20 години – по време на първите „критически“ опити на пишущия; ако ли е втората, както сме и наклонени да мислим, пред нас е един отраден факт, който говори за явен подем у критици и у публика. Защото от тая гледна точка книгата на Елин Пелин, която открива едно възможно развитие, има несравнено по-голямо значение, нежели тая на Стаматова, която представлява — ако не край на развитие, във всеки случай втори етап, и то етап, който в художествено отношение трябва да се счита за назадък спрямо първия и може да изпълни критика само със страхове за бъдещето – ако антихудожествените и антилитературни елементи на неговата белетристика, които и сега преобладават, вземат връх и заглушат всички други. Ония особености, които са позволявали на критика да очаква от автора на

Вестовой Димо правилно развитие и ценни дела, те именно липсват сега в Стаматовата книга и въобще в неговите работи от четири-пет години насам.

* * *

В тая статия ний искаме да покажем на какви похвати — на какъв метод в развитие на сюжетите дължи Стаматов художествения назадък, който отличава събраните в неговата книга разкази и очерки, писани през последните години, и който в по-добрите от старите негови неща не се среща. Заедно с това ний и ще оценим, resp. отбележим недостатъците на тия разкази, само че няма да направим това чрез чуждо за самия автор мерило, а като ги съпоставим откъм техника с едно от най-добрите негови неща преди 1900 г. — Вестовой Димо2. Правим това не само защото за Стаматова изглежда да не е ясна грамадната Разлика между двете техники — тая на Вестовоя и тая на Венски например, но защото въобще между публика и критици у нас има най-криви идеи за това. А нагледният пример убеждава много повече от всяка аргументация — поне ония, които са способни да се убеждават.

* * *

Нас интересуват у Вестовой Димо следните негови художествени похвати:

1. Всяко лице в тоя разказ има ясно очертана физиономия и релефна индивидуалност: — сам вестовоят, простодушен селяк с нежна душа и с една рядка за хора от неговата среда чувствителност; — първият негов „господар“, поручик Миловидов, жестока и безчеловечна твар, и то не само спрямо него, безгласния роб, но и спрямо своя тъст: поручик Миловидов живее пред читателя — със своята плитка, до ужас плитка и празна душа; — вторият му „господар“ — капитанинът, безлично същество, заместено във всичките си функции от капитаншата.

Това индивидуализиране на лицата достига в сцената, дето се срещат неколцина вестовои, до голяма виртуозност, и то с крайно прости средства. Чрез непринудени шеги и закачки авторът прави да изпъкват не само силуетите на войниците, но и тия на офицерите, при които служат.

2. Постъпките на лицата са — кои повече, кои по-малко — всеки път грижливо мотивирани; ний разбираме тяхната психология, разбираме какво удоволствие, каква органическа необходимост е за поручик Миловидов (за да може да чувствува своето офицерско и „човешко“ достойнство) да блъска нещастника вестовой; разбираме чувствата, които му диктуват женитбата; разбираме – ако въобще такова нещо може да се разбира — побесняването на капитаншата за похабената дреха. Недостатъчно е мотивирано само обесването на вестовоя — без съмнение, най-трудната и най-деликатна работа в целия разказ. Но вижте как грижливо е подготвено то, не само чрез основните качества на неговата душа, но особено с онова, на два-три пъти загатвано чувство на отчаяние и безнадеждност, което го обзема при мисълта, че това черно тегло няма да има край!

3. Най-сетне у Вестовоя Стаматов не доказва тези, нито пише филипики против героите на разказа или против човешката природа и българските обществени злини; не резонира и не разправя за лицата, но рисува непосредствено самите лица и въобще живота. Не че тук той не осмива и не бичува — и как още! Но той прави това не като публицист, а като белетрист: превръща обща идея в индивидуално качество на едно лице, въплъщава го във възможен правдоподобен характер. Конкретно, не разправя за глупостите и подлостите на героите си, но рисува самите тия глупости и подлости. Тоя похват на поезията, известен в теорията под име възпроизвеждане (или непосредствено рисуване) на живота е — логиката на поезията; той образува първото и най-елементарно условие на всяко поетическо творчество да иска поетът да твори, без да наподобява така живота, е същото, както да иска мислителят да мисли, без да следва законите на логиката.

* * *

Нека видим сега каква е техниката на Стаматова след Вестовоя — в Малков и Славин, Венски, В миши дупки и др.

1. Той не рисува живи, индивидуални лица: вместо лица намирате един порок, въобще едно общо качество, на което авторът дава някое собствено име (обикновено съвсем изкуствено: Мишков, Смелков, Малков, Ягоридов, Маничков и под.), и около него ту от име на самото лице, ту от свое име ниже проповеди и разсъждения, но нито характери, нито действие виждате. Авторът превръща хората в някакви марионетки, отнема им всяко собствено движение и следователно всеки живот; служи си с тях като със средство и повод за своите тиради против човешката глупост или обществените неразбории. Така е у Венски, така е у Изненадан. Привидни изключения има само — напр. в Малков и Славин, за който разказ ще говорим по-долу, или В миши дупки. Това последното на пръв поглед прави впечатление на истински живот. И не може да се отрече, че в разказчето В миши дупки има сравнително повече илюзия на живот, нежели в кой да е от другите разкази. И при все че у двамата герои, Маничков и Ягоридов, има и нещо като индивидуалност, те малко приличат на живи хора: — авторът не ги е издържал, той ги е окарикатурил и ги е накарал да говорят тъй вестникарски и тъй досадно-еднообразно, че всяко впечатление на действителен живот става невъзможно.

Ягоридов и Маничков са съседи, те са чиновници в едно министерство. Но замълвило се, че ще се „съкращават“ службите и всекиго от тях обхваща ужас, че може да бъде „съкратена“ неговата, а тая на омразния съсед да остане. И закипява в техните малки и тесни гърди дива злоба и сляпа, безпричинна взаимна омраза. Но случва се, че на „съкращават“ никоя от двете служби. Без да загатне, че са се досетили за взаимните си чувства и чрез туй накара да преживеят една криза, един душевен прелом, авторът ги превръща — без всеки преход и без мотиви – в неразделни, беззаветно предадени един на друг приятели. Онова, което го е накарало, което му е позволило да остави без всяко мотивиране техните нови чувства, е сигурно желанието да ги представи жалки роби на интереса. Но живият човек никога не е мъртва машина, управлявана така с механическа правилност; всеки път се намесят и човешки вълнения, и безбройно дребни случайни поводи; и дето те липсват, липсва и у читателя чувството на възможна действителност. Вижте например как характеризира авторът личните им отношения — в какъв канцеларски стил и как фалшиво:

Разговорите им бяха винаги сдържани, обмислени, нямаше безполезни препирни и възражения, защото и двамата бяха еднакво умни, нещо, което много рядко се случва в живота между другари, все ще се случи единият да каже една глупост повече през деня и погледнеш — другият се смята за гений. Те и двамата едновременно решиха, гачели получиха отнякъде секретно предписание, че отсега трябва да си отварят очите.

В същия тон са писани и разговорите им: цитати из вестници, а не жива реч, и без ни един личен жест. Всичко, що говори Маничков, би могъл да го каже и Ягоридов. И поне да е действително индивидуализиран език — имало би смисъл да се предполага, че авторът съзнателно е искал да ги нарисува прилични един на друг като две капки вода.

2. У Стаматова е изчезло всяко домогване да мотивира действията на лицата. В повечето разкази, както вярно бележи един от критиците на Стаматова, въобще няма и действия, но само спокойни ситуации, продължени без край състояния. Ала и дето има действия, те са дадени просто във вид на сух протокол — не в техния генезис, но като прости факти: душевното състояние, из което трябва да изтичат като из свой извор, го няма нийде. Най-фрапантен пример за това е Малков и Славин, дето има постъпки от най-съдбоносен характер, т.е. такива, които се нуждаят от дълбоко и детайлно мотивиране, а не е дадено никакво.

Зора, Малковата жена, напуска мъжа си и отива при Славина. Какво я кара да извърши тая постъпка: Малков й съобщава, че бил молил Слабина да не дохожда повече у тях – изпъдил го. За да може подобна случка да причини бягството й, т.е. да я накара да жертвува име, чест, положение, спокойствие, трябва: — или Зора да е съвсем лека жена, неспособна да цени всичко туй — или да не съществува никаква друга възможност да се срещат – или да й е омръзнала играта, та се нуждае от нещо сериозно и потресно — или най-сетне толкова искрено и дълбоко да обича Славина, че всичко друго да губи в нейните очи смисъл и значение — или каквато и да е друга тъй важна и значителна причина. Авторът обаче е на друго мнение: за него простият факт, че Славин вече няма да идва у тях, е напълно достатъчен да обясни такава съдбоносна постъпка — и той без никакви по-нататъшни обяснения съобщава, че Зора отишла у Славина — както би отишла на гости у някоя приятелка, или би излязла на разходка, за да го срещне. Нещо повече: той и не придружава постъпката й с никакво чувство, с никаква мисъл, като че може подобни постъпки да се вършат както ежедневни дела — без да се отразяват в душата и да извикват едни или други душевни вълнения. Следствиетое, че за читателя никакво лице няма в разказа, а има само безлично действие. Това впечатление не се изличава из въображението му и сетне, когато авторът я накарва да говори и да изказва разни мисли и чувства.

За да се види как повърхно и несвързано разказва Стаматов – как фриволно, почти цинично третира той най-важни въпроси на човешката душа, ще цитираме един по-дълъг пасаж, който нека читателят прочете внимателно, за да няма нужда да изтъкваме всичко:

На другия ден, когато СлаВин не дойде, Зора мислеше, че ще полудее. Тя му написа едно дълго, дълго писмо, в което се кълнеше с всичко свято, че го обича, да не й се сърди и да не мисли, че тя ще се примири с желанието на мъжа си да не се виждат вече. СлаВин не отговори на писмото й, той чакаше нея самата. И тя дойде. Той я посрещна хладно, като човек, уверен, че тя повече от него е негова (?) Гаче ли с туй той я наказваше за грубостта на Малкова. От друга страна, Славин не обичаше да го обвиняват жените, че той ги зема, и сигурен, че ще ги има, той чакаше те сами да му се отдават. Любител на тънки усещания, той сладострастно разглеждаше лицето на Зора, знаящ, че след малко туй пламенно създание ще се преклони само пред него.

— Как се реши ти, Зора, да додеш при мене? Не се ли боиш от него?

—Аз от никого не се боя с тебе, пришепна тя, като се притисна до него.

— Ами ако той те убие? Знаеш ли ти, че законът позволява на такива типове като твоя да ви убиват, ако вие не харесвате техните глупави физиономии?

— Аз нищо не ща да зная и от нищо не ме е страх... Страх ме е само от едно... ако ти не ме обичаш... Чуваш ли?

Славин с наслаждение следеше хубавата и снага, готова на всякакви жертвоприношения.

Тя чакаше само един знак от него. Славин нежно й зе ръката Страстен огън се разля по жилите й, сякаш че някой раздухваше искрите му. Славин се наведе до нея: никога досега той не е виждал такова избухване на страстта. Той се докосна с ръка до челото й — то гореше, гърдите й дишаха, гаче ли тя страдаше. Нему му се струваше, че той вижда агонията на щастието? Неволно той правеше сравнение с другите жени, които той срещаше в живота. Там сладострастието беше вакханално или истерично — лицето Зора изразяваше тъга. Тя мязаше по-скоро на някоя велика мъченица, която се готви да умре за християнската идея, отколкото на жена, която чака бесни милвания...

Нека читателят си представи, ако може, душевните състояния, които се крият зад тия думи. Ний не виждаме във всичко туй нищо друго, освен думи, а целият пасаж е проникнат от цинизъм, подобен на който не намираме у никой 6ългарски писател. Всяко

чувство на такт и на психологическа истина е чуждо на Стаматова в тоя пасаж — и в целия разказ.

Но въпреки всичката словоохотливост и слободии на автора, неговите лица нямат никаква ясно очертана физиономия. Такава е героинята. Такъв е и Малков: безплътна фигура, която в края на разказа се домогва да ни увери, че е жив човек, ала всичко, що върши по-рано опровергава това. Ако при все това Малков не е неясен не съдържа никакви загадки за читателя, това се дължи не на изкуството на автора, а на обстоятелството, че Малков е натура несложна и твърде известен тип. Славин обаче е съвсем неясен и непонятен в своята психология. Той е художник, той е гальовник на успеха и на щастието, контраст на смазания и онеправдан от природата Малков, той запленява сърцето на Зора — при една разходка „из горичката“ — с някаква магическа сила и тя полетява подире му, без той нищо да е направил. Наистина туй е психологически добре почувствувано (но не и изпълнено) и ако е съзнателно, то характеризира нейните чувства към Славина като стихийно, безволно и болезнено подчиняване на една душа под друга — като някаква физическа неизбежност и неумолимост. Но както е нарисувано, само критикът — който чете между редовете и в душата на писателя — може да добие, т.е. да си създаде това впечатление — след като добави сам всичко онова, което поетът не е умял да вложи в своята картина. Защото поетът и тук е разправял само външни случки и никакви зирки в душата не е оставил.

Зора е дошла при него — и на нейното лице за пръв път вижда той чистия, истинския образ (на какво мислите?) — на животинската страст — тъкмо модел, какъвто му трябвал за една негова картина. И забравя Славин по волята на автора не само своята (впрочем доста съмнителна) любов към нея, но и нейната към себе си — оная любов, която я е накарала да презре всичко и да дойде при него. И почва прилежно да работи над картината си. А жената в нея, трептящата човешка страст, или, ако щете животното в нея — отразено с такава „художествена чистота“ и на нейното лице — се примирява с ролята на мъртъв модел! Една психологическа невъзможност, породена от неразбиране мотива, лежащ в основата на трагедията Рубек — Ирена у Ибсена („Когато мъртви възкръснем“), която му е навяла тоя момент, но която без тоя мотив е немислима и не може да доведе до онова велико душевно откровение, което съдържа поетическото завещание на великия скалд. Или — ако считем тоя факт за съзнателно домогване да се характеризира безчувствието на Славина към Зора — тогава остава необяснимо не само как тя позволява такова безмилостно рязане на живо от нейната плът, но и всичко онова, което става по-нататък с него. Чувствата, които обземат Славина при получаване парижкото писмо, се рисуват като чувства нови за него, като следствие на обрат, на любов (или както и да го назовем), но в никой случай всякогашно негово чувство към влюбената престъпница. А нито за тия нови чувства, нито за чувството му към нея преди, авторът не дава нищо, зае въобще за душите на своите герои той се интересува по-малко, нежели за градските клюки по техен адрес, И на тия клюки той е дал тук един тъй груб израз, че

читателят трябва да се усъмни дали въобще авторът познава човешката душа поне в тия толкова плитки нейни тайни и дали това, което пише, е за него „поетическа игра“ или вестникарско изобличаване на градски скандали.

Файтонът със Зора и Славин се изгуби надалече по Цариградското шосе. Публиката влезе в града, пръсна се из улиците и по всичките направления на София се чуваше: Зора, Малков, Славин, Славин, Малков, Зора. Но най-много крещяха две млади елегантни госпожи, които се отбиха в един от най-аристократическите ни квартали. Едната от тях с пяна на устата говореше за Зора.

— Не, не, както щеш, но туй е цяло безобразие, това е именно туй, което се нарича разврат.

— Не отричам, но защо пък да се чудим? Ами ако тя никак на обича мъжа си?

— Не обичала мъжа си! Нима ние ги обичаме? И не бихме могли да направим същото? Я ми кажи правичката, би ли тръгнала ти така с твоето кавалеристче? А?... Аз поне не бих излязла тъй с моя, дори и мъжът ми да позволи това. Най-после човек не живее само за себе си.

— А пък аз да ти кажа... много, много бих искала да се разхождам така с моя Митя... само че не смея.

Из един път Славин разлюбва Зора и Казва й грубо, както само в живота се казва, ала не и от хора като него. Зора е нещастна, но нещастието й не се рисува, а се предават само разните нейни съображения и разсъждения.

Тя свършва със самоубийство и решението й за това (впрочем едва ли може да се говори за решение: — авторът го представя повече като случайност) се предшествува от следната случка: две нейни някогашни другарки виждат, че до нея „на пейката в градината“ седи един нахален господин и я гледа (без никакво предизвикателство от нейна страна) — и до ушите й достига казана на неин адрес една дума, едно прозвище, с каквито си служат само гамени по софийските улици, но авторът не се е подвоумил да я внесе в разказа си и да я вложи в устата на почтени жени — защото му трябва дума, която би имала магическата сила да накара героинята да скочи в самозабрава. И

действително тя скача извън себе си, затичва се към улицата и без да се сети как, намира се пред трамвая: „На няколко крачки от тротоара тя се вцепенява, иска да се върне назад... но късно е вече.“ Безучастието, за да не кажем жестокото безчувствие, с което е разказано това, е феноменално и заслужава да се отбележи: „Трамваят, като някой студен човек-гигант, катурва я, притиска я на земята и след мъничко спира като от любопитство, за да разгледа обезобразените черти на своята случайна и непозната жертва.“

Сега на сцената пак излиза Малков или по-право друг човек със същото име — толкова различен се явява. Той има сега ясна мисъл; той изведнъж разбира какво е станало с него, прониква в мотивите на своите действия, сиреч на своето бездействие, и почва да разсъждава, както нийде дотук не е разсъждавал. Не че не е възможно едно лице да се измени и дори съвсем да се прероди, но това трябва да бъде подготвено, трябва да бъде и нарисуван, в главните моменти, самият процес, а не просто да се поставят едно до друго двете състояния като два отделни факта, несвързани генетически помежду си. Без това няма нито единство, нито психологическа правда в характера, но има само външни случки, неосмислени от една художествена идея...

3. За третия елемент на белетристиката, за непосредственото рисуване на живота можем да бъдем кратки – в изложението дотук се съдържат вече доста загадки за него. Непосредственото рисуване на живота е един очебиещ, почти външен отличителен белег на белетриста от публициста. Първият възпроизвежда живота в известни условни форми, създава характери, дава им различни чувства, стремления, желания, страсти, поставя ги в едни или други отношения и ги кара да действуват, както би действували, ако бяха живи лица. Публицистът, напротив, зема едно отделно явление на живота, независимо от реалните лица, сред които съществува, изучава го, дири причините му, резонира върху вероятните му добри или лоши последствия и всичко туй прави с крайната цел да даде на читателя едно или друго убеждение за това явление. Първият възсъздава един къс от самия живот — вторият разсъждава със средствата на науката върху тоя живот, върху едни или други явления или въпроси, които той поражда. Наистина у нас все още има „критици“, за които това различие не съществува, за които то е едно „произволно стесняване“ правата на белетриста (и изобщо на поета), с което им се „запрещавало“ да мислят, и изкуството се превръщало в забава за сити и доволни, вместо да служи на нуждите на живота и на светлината на разума! Да беше действително така – да можеше или да бе длъжен поетът да не мисли — то българската белетристика сигурно би била една от първите във всесветската литература! Но на белетриста, както и на драматурга, не се позволява да мисли само по онзи начин и с ония средства, с които мисли публицистът, въобще човекът на прозата, на науката; но тежко му, ако той не мисли със своите средства и по своя начин — тогава той нито ще долови нещо от тайните живота, нито ще възсъздаде неговия психически образ… Художникът си има своя логика и тя състои в това: действията на създадените от него лица да бъдат съгласни с техните

чувства и мисли, и тия последните да изтичат из по-дълбоките свойства на тяхната натура, а животът, който живеят, борбите, които водят, да образуват едно органическо цяло с делата и мислите им — да не бъдат разсъждения на автора върху всевъзможни нямащи нищо общо ни с характерите на лицата, ни със събитията, що се развиват пред тях и чрез тях. Това именно искане, без което белетристиката не е белетристика, Стаматов съвсем занемарва в разказите, които образуват неговата книга (както правят и повечето негови събратя). И друго: по-голямата част от онова, което говорят неговите герои — разните доктор Венски, Малков, Славин, Зора, Ягоридов, Маничков и пр. и пр. – е излишно, не служи ни за характеристика на лицата, ни за уясняване действието. И на автора често не стига туй, което те декламират, но почва и той от свое име да говори и по тоя начин вместо възсъздаване на живота в неговата реалност, читателят получава трактати върху всевъзможни пороци: службогонство, алчност за пари, дребнавост, безхарактерност и подобни. И тоя недостатък у Стаматова изглежда да не е случаен, но е органически свързан с основната стихия на неговото писателство: сатирическото отнасяне към живота — както това отбелязаха и други критици, но без да изтъкнат значението му и влиянието, което то е оказало върху него като художник. В сатирическата жилка на Стаматова намираме ний първия и единствен стимул на неговото писателство: ней дължи той, че е станал писател при такива слаби изобразителни средства и при такава липса на творчески способности; ней дължи той и своя тесен художнически кръгозор, както и това, че му е останало чуждо (не за неговия ум може би, но за неговото непосредствено чувство) всичко онова, що образува специфично-художническото в делото на белетриста — като почнете от процеса на организиране „суровия материал“ и свършите с изяществото на речта.

Защото Стаматовите разкази са писани, дето се казва, „както дошло“ — у него няма ни осмислена композиция, ни стил, ни език. Той не познава ни творческия жар, ни „муки слова“, т.е. тъкмо онова, което всеки поет-художник тъй хубаво познава и на което дължи най-хубавото в своите творения. У него всичко е равно и еднообразно — без повишения и без понижения. Няма нищо, което би ви накарало да се замислите, да потърсите по-дълбокия смисъл, който изведнъж осветлява всичко от друга, нова страна или разкрива съвсем нови хоризонти. „Вие прочитате на един дъх разказа и оставате с убеждение, че и той го е написал на един дъх“, казва г. Минчев в своята критика. Но ако за г. Минчева това е най-голямата похвала, ние виждаме в това най-големия укор, който може да му бъде направен. Поне за български писател и въобще за писателя, призван да работи в условия, подобни на нашите — в една литература без традиция и без богат и обработен език — ний твърдим безусловно, че който не познава мъките на творчеството — който с първия замах на перото вярва, че е намерил и най-съответствения израз на своите чувства , той не е и не може да бъде художник, нито да добие и да било трайно значение в литературата на своя народ. Стаматов не е сам в това — той има за другари повечето, ако не всички, от по-младите свои събратя белетристи разликата между него и другите е тая, че общият недостатък у него най-силно се проявява: той е най-големият „вестникар“ между белетристите — и по език, и по обработка. Най-силният, дори най-грубият и най-циничен израз на едно чувство е за него най-добрият или поне естественият,

обикновеният. В това отношение, и не само в това, Стаматов се явява в нашата литература ученик на Любена Каравелова — безразлично дали у него се е учил да пише, или не е прочел нито една страница от него — и то лош ученик, който е усилил отрицателните качества на учителя, но не е научил нищо ново от ония, които са работили след него и са развили и обогатили завещаното от него. Защото Стаматов не е научил нищо дори от Вазова, от когото е могъл много и с полза за себе си да научи. Такъв регрес — едно връщане от Вазова към Л. Каравелова — представлява техниката на Стаматова и в друго отношение: в онова безконечно разправяне без план и без никаква грижа, дали това, що се разправя, има що-годе значение за уясняване мисълта, характерите или действието. Това показва, че на Стаматова липсва във висока степен и чувство на мярка и всяко по-дълбоко разбиране на вътрешната архитектура на разказа. Навярно на тая слабост на неговите работи се дължи отчасти — ако не всецяло — дето неговата книга не намери читатели. Публицистичното, тенденциозното — каквито са почти всички разкази в тая книга — е тъкмо по вкуса на нашите лишени от литературна култура читатели; то отговаря не само на чувствата им, но и на техните „теоретически“ убеждения за задачите на поезията. Ако въпреки това благоприятно за Стаматова предубеждение, неговите разкази, които се четяха с интерес при първото им публикуване в списанията, сега – събрани наедно — не намират читатели, причината на това трябва да се търси в тяхното еднообразие и многоглаголство. Ако прочетете един такъв разказ в двата или трите месеца, вий може да не забележите тия негови качества. И обикновеният, бърз и повърхностен читател сигурно не ги забелязва; но когато чете пет, шест такива разкази, т.е. петдесет или сто страници безкрайни тиради — без никакъв живот, без никакви индивидуални характери и никакво действие — тогава и некултурният читател почва да чувствува най-напред смътно, че това не е каквото е търсил в тая книга, а сетне — и съвсем ясна досада.

Нашата публика, както и мнозинството от така наричаните „белетристи“ и „критици“, са некадърни наистина да различат интересните и занимателни приключения — от поетически осмислени образи и картини; но те вече не са така безкултурни, както преди 30 години, че да не умеят да отличат безцелното и неуместно резониране, дърдорене на всевъзможни теми — от художествено възпроизвеждане на живота. Тази е причината, дето Стаматовите разкази от събиране наедно губят толкова, колкото Елин Пелин печели от събиране наедно на своите; докато в книги от рода на Стаматовата не намирате онова, което ви се е струвало, че има във всякой отделен разказ, в книги от рода на Елин-Пелиновата като да се съдържа повече от онова, което има във всеки отделно: Стаматов се повтаря, Елин Пелин се допълня.

* * *

Нашата присъда за литературната стойност на Стаматовите очерки и разкази не може да не бъде съвършено отрицателна. Нищо или почти нищо от онова, което образува алфата и омегата на всяко поетическо дело не намерихме ний в неговите разкази. Ако това беше всичко и единственото, с което един писател може да добие значение за своето време, то книгата на Стаматова и въобще неговото писане не би имало никакво значение. Но то не е всичко. Всеки писател е и член на едно общество и онова, което той може да внесе в духовния живот на това общество не се изчерпва само с естетическите емоции, които би бил способен да му достави. Колкото и временно, колкото и скоропреходно да е действието на тия реални емоции, то не е quantité négligeable[3], но е положителна величина в културния живот на всяко общество. Примерът на Любена Каравелова, на Алеко Константинова, на Стояна Михайловски е живо доказателство за това културно значение на един писател, белетрист или стихотворец — въпреки неговите писателски недостатъци. Наистина Стаматов не притежава ни силата на таланта, ни мощната личност, ни темперамента на тия трима великани в нашата изобличителна литература, но това не може да бъде за него пречка със своите по-скромни средства да достигне до влияние. Елементите за това не му липсват: неговото око му е разкрило множество индивидуални и особено социални пороци в съвременния българин и рисуването или, по-право, бичуването на тия пороци не може да остане без влияние върху днешното общество. Чиновнишка-службогонска и бюрократическа — България е намерила в Стаматова своя битописец. Наистина той върши своята белетристическа работа с един минимум от художнически талант и писателска работа и въобще с една достойна за оплакване несериозност и нехайност, които никой читател не може да не съзре и заслужено го лишават и от читатели, и от онова значение, на което суровият материал в неговите работи дава право. И ако той въпреки такива безсъдържателни, вестникарски и протоколни работи като Изненадан, От странство, Голгота и др. не е загубил всяка цена като писател, той дължи това не на невъзможни измислици като Малков и Славин или на разглаголствувания като Доктор Венски, но на сериозни психологически етюди като Едно кътче на душата и отчасти на моментни снимки като В миши дупки — не заради изпълнението, но зарад щастливия замисъл. Но ако Стаматов продължава така да пише, нищо няма да бъде в състояние да го спаси от заслужено пренебрежение на критиката и от забрава.

1 Стефан Минчев (1874-1912). Литературен историк и критик. Защитава реалистичната традиция в българската литература. В случая става дума за статията му „Нови таланти в българската белетристика“.

2 Повестта „Вестовой Димо“ е публикувана в сп. „Мисъл“ 1899г. г. IX, кн. 8 и 9.

3 Quantité négligeable (фр.) – незначителна величина.

ЕДНА "ДРАМА"

Примерът на Гете, Шилера и Пушкина, които — почнали с лирически песни — достигнаха в своето естествено развитие до най-висшите стъпала на драматическо творчество, е помамил не един лирик да опита щастието си в драмата. Но качествата на лирика тъй малко могат да заменят качествата, нужни на драматурга, че дори великите лирически таланти на един Хайне и един Лермонтов не са могли да ги предвардят от велики драматически злополуки. Ала един лишен от самокритика поет запомня от историята всякога само онова, което ласкае неговите слабости, а забравя всичко, що би могло да му запази ясен поглед за границите на неговите дарби. А при оная „драматическа“ мания, която пак е обзела и некадърни за най-скромен разказ български писачи, никак не е чудно, че се е увлякъл и един лирик, който вече един път бе се увлякъл в „белетристическата“ мания — въпреки или може би именно поради пълната своя несполука там.

Да се оцени първият драматически опит на г. К. Христова — е неблагодарната задача на тоя очерк. Неблагодарна, защото както читателят ще се убеди, в него няма една точка, на която критикът би могъл за минута да спре доволен поглед. Само неизмеримата полза, която всеки съзнателен начинател в драмата би могъл — ако има добрата воля — да извлече за себе си от злополуките на „Стълпотворение“, бе в състояние да ни нагара да напишем анализа на драмата.

* * *

Данану, когото нещастия са прокудили в пустиня, открива, че боговете са зли и никакви жертви, ни молитви не могат ги омилостиви. И връща се той — след 20 години — между хората, да ги научи да издигнат висока до небето кула, за да свалят боговете. С една проповед той убеждава народа да разруши храма на богиня Ануниту и на мястото му да почне да строи кулата (I). В това време в него се влюбва Изегил и сполучва в края на II акт да спечели и неговата любов. Това озлобява против тях нейния жених Амелу и той в III акт разбунтува и повежда тълпата против Данану. Него убиват с камъни, Изегил

оттичва в кулата, а след нея Амелу; те навярно загиват там от гнева на боговете: гръм и светкавица рушат кулата.

* * *

Свещена поляна край Ефрат в Санаар. Вляво храм на богиня Ануниту. Амелу, 30-годишен „русолик момък“, е дошъл в храма да си вземе Изегил, „сполетяна под венчило от невярна болест“ и пратена тук от „вълшебник престарял“ да дири изцеление от своя недъг.

Амелу лежи върху стълбите на храма, когато влиза Данану, „пустинник-звездоброец, 40—50-годишен мургав кокалест мъж, облечен в зверска кожа“ — и между тях се завързва разговор, който е верен образ на драмата: той отражава всички по-важни нейни недостатъци. Така, живата реч е заместена тук — както и вред — с общи фрази и неуместни, с нищо немотивирани (нито с характера на лицето, нито с настроението на дадена сцена) афоризми. Вече от тук, дето против всяка традиция и всяка целесъобразност на композицията се съпоставят двамата бъдещи противници, започва онова изличаване на всяка индивидуалност в чувствата, мислите и думите на лицата, което образува отличителна черта на драмата. И загадките, вложени в устата на лицата (за самите тях и за читателя еднакво непонятни) не се разгатват нийде и всяко опитване да ги осмислим довежда само до по-големи несъобразности. Какво могат да означават напр. думите на Данану: „Щастието и аз с години преследвах: днес по мен самичко то тича“? Вътрешното щастие на мъдреца — не, защото това щастие е тръгнало с него още когато е напуснал суетния свят; външна сполука — също не, тъй като такава няма; радост, че се е върнал — или че е срещнал Амелу — още по-малко. Но може би са „тънка“ алюзия за интимни чувства към Изегил? То би било единственият им разумен смисъл, но то е фактически и психологически невъзможно: защото никакво загатване няма за отношение помежду им преди почване на драмата и защото — и да би имало такива — Данану женомразецът не може да нарича това „щастие“. А за образец на неумението на автора да спази и най-малка хармония между общата концепция на едно лице и неговите думи, нека послужи това, как и какво говори тук Амелу, който се рисува като тип на простак и на скудоумник във всичко, що го кара авторът да върши нататък.

След туй своеобразно „познанство“ Данану нарича своя събеседник „труп“ (Ничшевият Заратустра намира действителен труп и го пониса), ала това не му пречи да излага на Амелу — в абстрактни тиради — своите смътни идеи (нито пък — на Амелу да му разправя патилата си) и да говори със самохвалство за себе си, че носел „живот и младост за цял народ“. Самохвалство — не защото с туй Данану дава пряк израз на своите чувства и замисли (това е позволено на драматическия герой и в по-силна степен), но защото никаква действителност в драмата не оправдава думите му. Единственото, което „народът“ получава от него, е: — да носи камъни и вар; никакво духовно съдържание не дава той на тоя „народ“ и не е могъл да му даде — вече затова, че никакъв народ там не съществува, а само една безлична и празна тълпа.

I-то явление свършва с една дълга реплика на Данану, съставена от свои и чужди мисли*, но тъй, че онова, което говори сам авторът, противоречи на онова, което из неговите уста говори Ничше.

Прочее първото явление ни запознава с няколко идеи на героя и с бъдещия негов противник, но не внася нищо, от което би могло да се завърже драматическо действие: чрез борба между два различни по натура и стремления характера, с една реч, не създава никакъв действителен мотив за по-нататъшно развитие на действието.

Просто непонятно е, как е могъл авторът да две тъй различни в своята концепция лица и да ги остави да се отминат, без да се образуват помежду им никакви отношения, ни дружески, ни враждебни, дори без очертае що-годе поне.

Следва срещата на Амелу с Изегил; но преди читателят да прочете тая среща, нека възсъздаде в своята душа ситуацията: седем години мъчителна разлъка, без вест един за друг — Амелу не знае дори жива ли е тя — за да почувствува какъв дивен психолог е авторът, който не е вложил в устата им нито една нежна и задушевна дума!

„Той: Изегил! Тя: Амелу, верний мой жених! (Слиза спокойно по стълбите.) Той: Не в съня днес чувам аз гласа на мойта драга! Тя: Милий мой, не взирай се като във призрак в мен!“ А малко по-долу — и една съвсем фалшива и книжна тирада на Изегил: „Бог Набу пръв път такваз жестока участ вписа във книгата на съдбините.“

Допускаме, че студенината от нейна страна може е била в намерението на автора, но защо тогава на следващата страница Изегил изведнъж менява тона и почва да му говори за щастие и брачен съюз:

Не, друже,

не грабнахме ний щастьето с измама:

ни хората, ни боговете днес

ще бъдат тъй жестоки, втори път

из нашите души да го изтръгнат (стр. 16).

А на стр. 17 още по-ясно:

Но ето на

и слънцето изгрява: нека ний

ведно със общий празник възвестим

и празника за нас двамина само (?).

Ако това е истинско чувство, то не хармонира с нейната церемонност дотук; а ако е измама, то тя е жалка твар, която няма право ни на туй място, ни въобще на ролята, която ѝ е дадена в драмата. Но то, за щастие, не е нито едното, нито другото — по простата причина, че авторът не ѝ е дал и не е могъл да ѝ даде никакви действителни чувства. И ето защо. Нейните думи на стр. 41:

И във мечтите мои

женихът ми роди се втори път:

не бе той кротък, тих, но горд левент,

готов да повелява на съдбата

и чудеса небивали да върши!

Но минаха години; дойде

ден да се яви... И аз го видях плах,

с приведена пред зла съдба глава

и нежен към скръбта си кат жена —

говорят за изстиване след срещата с него, а не за отчуждаване на нейната душа от неговата през време на раздялата. Значи студенината в самото начало на срещата е и немотивирана, и — в тия условия — психологически невъзможна. Сетне, в тая среща не само той, но и тя не проявява нищо определено, още по-малко някаква титаническа душа, каквато по-сетне облича — по волята на автора. Но и това не е всичко — има още две психологически невъзможности: 1. Амелу „предчувствува беда“, без да е даден някакъв повод за това, и 2. Зарича се „да бягат далеко от тук“, а без никакъв мотив остават.

В монолога на Амелу, след тая сцена, същите психологически бърканици. Като Кара Амелу да прониква в тайните мисли на Изегил (както тя прониква в неговата душа преди да го види и чуе), авторът поискал и да му даде едно сигурно средство да познае, че тя

не само не го люби, но и не може да го люби: Амелу се досеща за Ничшевия афоризъм, че жената обичала само воина, а той малко приличал на воин днес. Че преди 7 години, когато го е обичала повече е приличал, е малко вероятно; поне с нищо загатнато за някаква промяна. Но това не е важно, а ето що: чрез какво чудо Амелу догажда, че в нейната живее сега образът на герой?

Нашият отговор е: авторът тъй малко държи сметка за законите на психологията, че кара героите си чрез някаква дивинация да откриват онова, което трябва да знаят (за да могат да цитират Ничше, както е тук случаят — или за да знаят какво да правят, както е на други места). А по-сетне, при по-важни случаи, той ще ги кара чрез подслушване да узнават душевните си тайни.

Пропущаме „народната“ сцена, в която само репликата на Стареца, стр. 20 (заета из Минский1), има значение за драмата, и минуваме на последната и централна сцена на I акт. Данану се връща пак, идат и жрици. Служители водят жертвения бик и един от тях топор да повали бика, но Данану му задържа ръката и почва своята проповед против боговете. По даден знак служителят замахва на Данану, ала Изегил отклонява удара. Авторът кара при това народа да „настръхва“ — и в същото време да говори с тоя пазарски тон: „Я дръж топора, бе!“ и „Виж чудо! Продумаш ли, топор в главата“. След тоя епизод Данану продължава своята проповед.

Тая сцена е единствената, в която има живот и нещо като драматическо движение, но не и онова, без което тя губи всяко значение тук: драматически конфликти. Може би защото не ги е имало у Минский, от когото е заета почти буквално цялата проповед, а следователно и цялата сцена — освен двете реплики, взети из Ничше*, песента и десетината думи на „народа“ — останал и тук, както вред, без никакво участие в делото и без сериозен предмет за разговор.

По мястото си в драмата тая сцена би трябвало да изпълнява служба на завръзка. Но за да бъде действително такава, трябвало е Амелу да се яви като враг на начинанието на Данану и да вземе позиция спрямо него в защита на отечествените богове (не само за лична мъст, както прави в III акт). Вместо туй Амелу потъва в земята; той сякаш се скрива да не присъствува на онова, което има да стане — види се, защото авторът не знае какво да прави с него. Това е толкова непонятно, че още в III явл. Амелу нарича безумие неговата мисъл „да води хората против Наннара — на небето“. С тая грешка драмата е разрушена, преди да се почне; Амелу остава без всяка връзка с централното действие, а туй го прави съвсем ненужен. И фактически всичко се извършва нататък без него.

В подобно положение е и Изегил. Оная Изегил, която намираме във II и III акт, не може да стои така безучастна тук, дето пред нея се явява въплъщението на нейните блянове. Или в нея не са добили яснота смътните пориви на душата й — и тогава тя не може да чувствува никаква отчужденост от Амелу, да възпира удара, отправен от един циник и богохулник, нито да остане на сцената, когато всички жрици отиват в храма! — или тя е намерила себе си — и тогава тук е било мястото да се прояви! Но вместо да нарисува какво става в душата й, авторът я кара в края на сцената само да извика „пламенно“: „На работа!“ И толкоз. (Но умно намислено за отърване от непосилна задача.)

Най-сетне и „народът“ няма никаква физиономия, никакъв душевен живот. Като че душата на един народ е tabula rasa2 — без никакви връзки с вярата на праотците; като че стига да се кажат две думи против боговете, за да скочат всички като един човек да рушат храмове и да строят „мост над бездната, която ни дели от щастието!“. Така идилично може да рисува велики масови кризи само фантазията на лирика, който си строи външния свят както неговите чувства го желаят и за когото желязната неумолимост на реалните фактори е чужда и непонятна!

Акт II. На мястото на храма се издига кула; мъже и жени носят градиво. „Свят да ти се завие. Няма месец как турихме темел, а я къде е —чак в облаците!“ — с тия думи на едного из народа почва актът. Тази „народна“ сцена нищо не дава за разбиране настроението на народа. Говорят за Данану — че от труд станал кожа и кости; а в устата на Момъка е вложен и един хубав пасаж из Минский — за нощния безпокоен бродник, стоящ до зори на кулата да гледа небето, ту смеещ се, ту плачещ като дете. Но тая картина на дълбок душевен живот и поезия е или анахронизъм, или един оазис сред душевна пустиня! Взел готовата картина, поетът вече не помислил, че тая черта трябва да се прокара докрай, за да бъде психологически вероятна.

Дохажда Данану и съветва почивка. Но никой не иска да чуе за почивка; с още по-голямо усърдие работят всички. И след тая действителност в драмата, ето авторът какво кара героя да говори:

Зная аз, че ни един

не вярва в туй, което се твори!

Заслушвам се на всеки час аз жадно

във разговорите им — и не чух

до днеска никого за харен край

и за сполука дума да пророни.

Не, те не се надяват на сполука.

Бунтът е готов отдавна,

и чакат сгода те...

В тия думи има двойна невъзможност —драматическа и психологическа: — че прехласнатият в реализация своите блянове свръхчовек можал да забележи, че „ни един не вярва в туй, което се твори“ и (по един съвсем нов начин за създаване драматически конфликти, чрез „жадно заслушване в разговорите им“, т.е. чрез подслушване) че „никой за харен край и за сполука не мечтай“; — че „бунтът бил готов отдавна“ — което, ако бе истина, драмата би се свършила още тук. И ако авторът бе вложил в драмата си поне здрав смисъл, той трябваше в народната сцена преди монолога да представи ропот и недоволство, та поне външното противоречие да не е тъй очебиещо. А той рисува непосредствено капнали от усърдие работници и в същото време кара Данану да говори, че никой не вярвал в делото и че бунтът бил готов отдавна (а няма месец как са почнали). Натури като Данану не са способни да виждат действителността дори когато тя съществува. И друго: събития от такава важност не се съобщават от трето лице, въобще не се разправят, а трябва да бъдат непосредствено представени, и то в пълния техен генезис, с по-дълбоките им мотиви и със случайните обстоятелства, при които се зараждат и усилват. Драматург, който няма за това непосредствения усет, още не си е уяснил ни за ума, ни за чувството първата и най-основна разлика между литературните родове; той вижда само външните им различия и ги счита за нещо случайно и произволно.

Явл. IV: Додето Danану говори, задава се Изегил, с товар на рамо, и се спира нерешително пред него. Тя моли за поглед, но той презира жената в нея и й чете неуместна тук и неизползувана в драмата филипика против жената. Но иронията на съдбата искала, щото само жена да го разбира и да му съчувствува.

Още не довършили, задава се Амелу, а Данану си отива, за да му стори място (авторът не познава мотиви за дохождане и отхождане на лицата) — както след малко Амелу ще му стори място. Амелу носи камък на рамо. След своето изчезване в I, 3, той се явява сега за пръв път; и как променен е той! Докато преди виждаше и подозираше, дето нищо няма, сега не вижда и което всички виждат; докато в I, 3 нарича помисъла на Данану „безумие“, тук помага за реализирането на туй безумие. Мотиви за промяната — никакви!*

Сега Изегил на свой ред отстъпя място на Данану, за да могат двамата стари познайници да се разберат. Но и тук те се „разбират“ по същия своеобразен начин: с афоризми, непонятни и в алюзиите си, и в релациите помежду им. Тук Амелу, без да има никакво основание да подозира своя събеседник в женолюбство — и забравил какво е казал сам той преди минута на Изегил за него („с по-голямо внимание (отколкото нея) изслушва последний камилар той“), го пита: „Не каза ли, че трябва женолюбците в Ефрат ний да нахвърляме?“

Той отговаря: „И казах: Лев и ослица чифт не са: те раждат страшилище. — А камъни безценни по-често се намират по света, отколкото жени…“, от което за Амелу, кой знае защо, „вее ужас“ и той почва да се тюхка:

Та как повярвах аз, че тя

обикнала ме е! Толкоз годин

достоен да се чувствувам за нея!

Данану! Може би по-честит

бих бил, да бе я грабнала смъртта!

Но кога и как са се образували между тях тия интимни отношения — и как те хармонират с другите им думи в тая сцена — за всичко туй напразно би дирили и най-малкото загатване в драмата.

Последната сцена на II акт събира втори път Данану и Изегил за решително обяснение. На тая сцена не липсва известен лирически устрем — поне по замисъл, ако не по изпълнение; а има и два-три пасажа сами по себе нелоши, само че и там липсва всеки драматически живот, и те не дават определена ситуация и характер. Тема на тая сцена е извършилият се вече у Данану обрат (защото и тоя важен момент авторът не рисува, а съобщава). Какво го е причинило, остава за нас тайна. Дава ни се само фактът, а в драма то е равно на нищо. Инак в тая сцена е имало суров материал за няколко действителни драматически мотиви. Авторът обаче е минал-заминал край тях —или защото въобще не се е отнесъл с нужната сериозност към работата си, или защото са му липсвали всички средства за това, или поради двете причини. Така в репликата на Изегил на стр. 41 се съдържа повече домогване за мотивиране, нежели в цялата драма. Но както и във всички други случаи — думите на лицата противоречат на драматическата действителност, авторът не е могъл да реализира това, което му се е мяркало. Тук Изегил разказва за — неизвестно от що и как — станалия в нея преврат, за образа на „жених горд левент“ и т.н. Тя говори с растяща екзалтация. Обаче паралелно с немотивираното и невероятно порастване на Изегил, върви все тъй немотивираното изнемогване на Данану, който изпада в тона на Амелу.

Но — в това явление има и елементи на фарс: при почване на сцената Амелу „се явява наблизо в дрезгавината и се спира незабелязан“. Той е подслушвал от начало до край и по този начин знае точно какво става между Изегил и Данану. Абстрахираме от моралните качества (такива качества лицата в „Стълпотворение“ въобще нямат), които проявява с това Амелу; но за какво безсилие на драматурга говори тоя начин на общение между героите! Сцената свършва така: „Амелу тръгва стремително подир Данану и Изегил, но изведнъж се спира пред входа на кулата“ — и говори:

Лев и лъвица! — О как много пак

човек е и най-силният човек! (Ридае)

Акт III; съща местност. Нощ. Далечен гръм и редки светкавици. Из една шатра излиза Изегил, „болна, измахната“. Амелу й препречва път. Но тя презрително отхвърля неговите грижи и влиза в кулата, сякаш за да му даде възможност да говори насаме на народа. Той се е обявил — най-сетне — против Данану и е почнал да „бунтува“ народа, незнаещ, види се, че „бунтът е готов отдавна“. Народът стои „безмълвен и настръхнал“. Влиза Изегил. Тя е подслушвала: първите й думи са отговор на последните негови думи. „Да се опомните и да спасите главите си от огъня небесен“, бе казал той. „За своята глава ти няма защо да се боиш: тъй ниско гръм не пада“ (Ничше), му дума тя. Народът „при тия думи се ободрява пред смутения вид на Амелу; някой дори се засмива“. Тя продължава. Народът „се повече ободрява и гласове се чуват „харно дума“. Тя е в изстъпление и полита към Данану в кулата, но Амелу я спира с думите: „Таз нощ той няма да осъмне: цял народ, прелял като море насам, не можеш придума.“ А онова, което е представено в драмата, нагло противоречи на всички уверения за бунт. Ето напр. на след. стр. 50 народът

какво говори: „Един: Е-хе! С нашите ръце ще бърка в огъня. Друг: Че в работа безпътна оплели сме се — знаем гоний, па знайм и де боли те теб... Трети: Дотук докарали сме я, па да оставим!... Да видим барим... Четв.-. Видяло се то що щяло, току да съмне само (влизат си по шатрите). Пети: Блазе на глухия в такова време...“ А туй може да значи само: — че народът прониква в истинските побуждения на Амелу и няма да го последва; — че в самия народ няма никакво революционно настроение; той, напротив, иска да види края на своето дело. Т.е.: нито е имало организиран бунт, нито Амелу е човекът, който би могъл да поведе народа. А две страници по-сетне Амелу води разбунтувани тълпи! Психология!

Явление VI, пред самата катастрофа, съдържа — вместо драматическо действие, водещо стремително към развръзката — пак гръмливи цитати из „Заратустра“. И тук е особено ясна липсата на всяка връзка между характера на Данану (взет из Минский) и говорените от него фрази, взети из Ничше — или „съчинени“ и вложени устата му.

(Данану)

На хората ти нещо да дариш,

от милостиня повече недей

им дава — пък и нея нека бъдат

принудени стократно те да просят.

Целият този пасаж е взет из Ничше — и противоречи на всичко, що върши Данану дотук: нийде дотук няма у него следа от подобна Ничшеанска гордост, а тук вече е късно да се пресъздава негова характер. Но още по-чуждо за неговата натура е това, което следва — независимо от безсмислието му en soi3:

(Данану)

От ухото

Смилата не куца, Изегил —

тълпа — о, ако истината нявга

достигала е тука тържества,

ний трябва да се питаме: какво

велико заблуждение за нея

воювало е? — Крясък — ей тълпата,

що вярва. Тихите слова — онез,

кои кат гълъб идат и кои

най-страшни бури носят — тя не чува,

или ако ги чуе — те я правят

тъй недоверчива!

Ничшевата песен за най-тихите слова (die stillsten Worte) звучи само крайно фалшиво — или като самообвинение — в устата на човек, който е проповядвал на тълпата най-задушевните свои убеждения.

Но поне да бе издържано в тая последна сцена едно настроение! А то Данану изпада изведнъж в арлекински тон: той се сравнява с „петел в чужди курник, когото и кокошките кълват“ и прибавя — „галено“ (как отвратително е това „галено“ в устата на „свръхчовека“ Данану!), „но аз им се не сърдя“. И това банализиране на героя става в един момент, когато него чака грозна смърт за свръхчовешки полети на духа, когато той трябва да падне сломен от грубата сила, но чист и велик. Просто не е за вярване, че авторът е мислил, което е писал!

Най-сетне, в явление VII, Амелу против всяка психологическа истина довежда „тълпи“. Ала те малко приличат на разярен народ — напротив, много са хрисими и Амелу трябва да ги подсеща „да бъдат нащрек, да не би с лукава реч гневът им справедлив да уталожи“ — след което те почват да се заканят. Но влиза Данану и ролите се разменят: тълпата се смълчава и Данану се обръща към Амелу с думи, взети из речника на нашата дневна преса:

Плашило! Той не знае че всяка реч

не е за всякоя уста!- Тежко ни

ако и хора като теб говорят

за правда! О, тогава ни един

носител неин малък пръст дори

не би пошавнал...

Сега Амелу насъсква тълпата и чак след това се чуват гласове: „Удряйте!“ Върху Данану полетяват облак камъни и той едвам успява да каже на Изегил: „Прощавай...“ Тя: „Тук съм, милий... Двама... Амелу (издърпва я за косата(!): Не! За тебе по-подир! Тя: (забива нокти в лицето му(!) и се изскубва) — за да отиде — неизвестно защо — в кулата, дето я последва Амелу с думите: „Чакай, Изегил! Прости ми, либе!“ — като че между тях нищо да не е ставало! — и там загинват те, невинните пред боговете, от техния гняв, а Данану умира от камъните на тълпата.

Ако авторът бе вложил поне в смъртта им онова, което не е бил способен да внесе в живота им — смисъл — той е щял да остави Данану да загине от гнева на боговете — с което би осмислил гръмотевиците от третия акт, след като не е умял да си послужи с тях за вселяване ужас в душите.

* * *

От тая експозиция е ясно, че герой на драмата е Данану, а централно действие — стълпотворението; любовните отношения на Изегил — първо към Амелу, сетне към Данану — образуват епизодическото действие. Ясно е също, че епизодическото действие е само външно долепено до централното и не образува единство с него. Изегил и Амелу не са фактор в начинанието на Данану: той започва без помощ и без противодействие от тяхна страна; през време на градежа Изегил се приближава до него с любовта си, Амелу усърдно носи камъни, след като бе се изказал против замисъла му. Разбрал — чрез подслушване — че между Изегил и Данану е пламнала страстна любов, Амелу

проповядва на „народа“ против Данану, чието дело сега пак се превръща за него в безумие. Но народът досеща подбужденията му и не показва никаква охота да го следва. Ако въпреки това авторът го прави вожд на тълпите и причинител на катастрофата, това е „поетически“ произвол от същия род, какъвто има в приказките и във всички фантастични измислици. Всъщност, т.е. съгласие с психологическите закони — никаква развръзка никаква катастрофа не е възможна: нито съществува бунт преди II акт — както уверява Данану — нито Амелу би могъл да го създаде. Тъй че неговото участие в катастрофата, макар да е физически факт, си остава психическа невъзможност. А колкото е ненужен Амелу като антагонист на Данану, толкова безполезна е Изегил като приятел на делото му, тъй като нейното приближаване в действителност с нищо не влияе върху съдбата му. И оная единствена „служба“, Която извършва тя на Данану — като му навлича с любовта си омразата на Амелу – остава извън сферата на централното действие и не може да има реално значение за изхода му. Но и независимо от туй, че Амелу не е реален, а само фиктивен фактор в катастрофата: — понеже неговата омраза не е насочена против богобореца, но против съперника, то тя като драматически мотив е съвършено погрешна: тя не стои в прагматическа връзка с трагическите елементи в натурата на Данану и следователно не може да послужи за разрешение на тия елементи.

Вече тоя основен недостатък във фабулата отнема на Стълпотворение всяко право да се счита за що-годе осмислена художествена работа, безразлично как ще я назовем — дали драматическа поема или лирически разказ. Но същите или дори по-големи несъобразности представляват и характерите — ако въобще може да се говори за характери в тая драма. Че лицата едно говорят, а друго вършат — това констатирахме не един път. А нерядко при всяко ново излизане те се явяват съвсем други хора. Никое лице не действува из своя природа и за никоя постъпва читателят няма чувството, че е естествено следствие на характера, а не е измислица на неконтролирана от законите на душевния живот фантазия.

И драматическото действие в Стълпотворение е твърде оскъдно: — вместо да действуват, лицата се замерят с десетина (взетиназаем) абстрактни тиради не за техните уста. Но и колкото действия има, те са от начало до край немотивирани. Например за най-важните: има ли нещо —във всичко, що върши и говори Амелу до III, 8, — което би ни дало основание да допуснем, че той е способен да поведе тълпи за лична мъст! Такъв човек „от дрезгавината“ ли наблюдава онова, което става във II акт, поел. явление? Или — какво е превърнало Данану от фанатизиран женомразец в отвратителен сластолюбец, способен и за баналности като тая за петела в чужд курник, когото и кокошките кълват, но той — им се не сърди? Или — какви душевни преживявания, каква вътрешна драма е издигнала Изегил тъй високо над средата, за да стане тя способна да разбира полета на Данану, който е посветил цял живот на мисъл и е възвисен чрез изключителни злочестини?

Но авторът е оставил необяснени не само най-значителните обрати на душите на героите си — задача, действително нелесна, — но и най-дребните техни действия и помисли. И първата причина за това е, че той не е могъл да им даде душа. Ето напр. Данану. У него има един замах за индивидуалност, в I, 5, — колкото е имало у Минский, но нищо повече от туй авторът не му е дал — нито поне, за да мотивира драматически взетото наготово. В I и III акт напразно ще дирите каквато и да било индивидуалност у него — нещо, което би напомняло действително, възможно лице. А онова, което безсилието на автора не е могло да извърши (за изличаване на взетия из Минский образ), извършили са го цитатите из Ничше. Защото тия цитати не характеризират — това могат да сторят само идеи, произтекли из една ясно конципирана индивидуалност, а не фрази, нанизвани наслука от залутан в безпътие поет. И ако все пак Данану не е толкова безплътен, колкото Изегил и Амелу, това се дължи само на случая, че Минский му е дал един гръбнак (какъвто Изегил и Амелу не притежават), който не позволява такива психологически скокове. Но взрете се в Изегил. Върху клатушканията ѝ в I акт няма да се повръщаме; но нека се опитаме да определим що-годе чувствата ѝ към Данану. Че в душата ѝ става нещо (именно нещо — толкова неопределено е то), проличава още когато тя отклонява удара от главата на Данану и остава, макар всички жрици да се разбягват. Но какво е това нещо? Да го схващаме като чисто любовна емоция, ще противоречи на всичко, що говори и върши във II и III акт: там е очевидно, че тя е пленена от неговия духовен устрем. Да го тълкуваме като признак на съчувствие към неговите идеи — също не можем, защото, когато отклонява замахнатия към него топор, тя още не е чула идеите му тук (нито пък има загатване, че ги е знаела от по-рано) — той ги излага главно след туй. И възможно ли е една жена, която говори ония гръмливи фрази на стр. 42,48 и 52, да не прояви с нищо (освен с нищо неговорещото възклицание: „На работа!“) своето участие и Възхищение при тоя случай — ако, разумява се, това, що говори на тия страници, не е заучени фрази, а изблик на действителен душевен живот! Че нейният висок устрем не е никак мотивиран, загатнахме вече. Наистина тя е прекарала седем години в храма на Анунниту, но това само по себе си съвсем не е достатъчна причина за такъв духовен подем: само тя ли е! Трябвало е да се разкаже, как е Живяла тя, т.е. какво е мислила и чувствувала.

Дори и „възкръсването“ в душата ѝ образа на „жених млад левент“ е оставено необяснено — то се явява така, от само себе. Всичко туй прави от образа на Изегил една невъзможна в психологическо и художествено отношение фикция.

А не е по-добър и Амелу, само че е и от Изегил по-безплътен и противоречив. Няма нито едно негово действие, което да не противоречи на другите негови действия — или да не бъде безразсъдно. Ний отбелязахме почти всички негови противоречия, но тук за пълнота на картината ще повторим най-важните: заканя се час по-скоро да бяга, но неизвестно защо — остава; нарича безумие мисълта за борба с боговете, а помага да се реализира тя; щедър на безосновни подозрения изпърво, той слепее и не вижда какво е станало с Изегил, когато тя явно му показва презрението си, и т.н. А колко авторът не е умял да

използува безполезното му съществувание, показва най-добре факта, че Амелу не само не е направен носител на контраакцията (каквато в драмата и няма всъщност), но дори нийде не е противопоставен на Данану като явен и решителен контраст, без което неговият образ не може да има никакво художествено оправдание.

Ето това е Стълпотворение: една драма или драматическа поема, каквато може да бъде написана без драматически талант и без всяко познание на човешката душа; творение побъркано и в основите, и в постройката — спрямо което и въпросът доколко и дали е оригинално дело, губи всяко значение. Само за една отчасти поне сполучена поетическа работа има смисъл да се изследва какво свое е създал поетът, какво чуждо е взел и как си е послужил с него — дали като съзнателен художник, който „си взима своето, дето го намери", или като кърпач и плагиатор.

* Изтъкваме заимствуванията не зарад самия факт, колкото той и да е осъдителен в тая форма (тоя въпрос не ни интересува; гл. върху туй статията на П. Яворова в Мисъл, XVI, „Г-н Кирил Христов"), но за да се види, че тия чужди елементи са си останали чужди (никакви органически не ги свързват с характерите на лицата, ни с действието) и че нямаме работа с произлезли из еднакво творческо настроение еднакви идеи и чувства, но с външни кръпки, чиято разноцветност и разнокачественост спрямо грунда ясно личи. За да се увери читателят непосредствено в това, ще стига да съпостави във въпросния пасаж („Уви, аз щях да сложа..." стих 13 —19, в който говори авторът, със стих 6 —12, 21 —26, и 32 —34, говори Ничше: там — Данану просвещава Амелу и го зове към себе си, тук — го отблъсква и не иска да има работа с него! И отсъствието на всяка логическа и психологическа връзка между отделните фрази е ясно както в тая, така и във всички по-дълги речи на Данану.

1 Минский, Н. М. (1855-1937). Руски писател, автор на драми. Преводач на „Илиада", както и на отделни произведения на П. Верлен, П.Б. Шели, Дж. Байрон, Г. Флобер и др.

* „Не си ти тъй богата" и „Няма пороци…" (стр. 22)

2 Tabula rasa (лат.) – празно, пусто място; празно откъм съдържание понятие.

* Ако читателят иска да получи живо и непосредствено впечатление за всичката бъркотия, която владее във II акт, нека веднага след 3 и 4 явление прочете явление 7. Последните реплики в това явление гласят:

Един: Ух, опустяло! Душа ми остана на зъби! —Харно пак, че утре ред на други е.

Втори: И утре и... Доде до нас пак да допре (!), ще има май да чакаме! А дотогава може и да се свърши работа — кой знае.

(Ако подчертаните думи имат въобще някакъв смисъл, а не са турнати само така, за да се каже нещо, то тоя смисъл може да бъде само неудоволствие, че трябва да чакат, додето им дойде пак ред, а може и напразно да чакат. Как хармонира това с уверението на Данану, че бунтът бил отдавна готов. И за тая тълпа авторът ни уверява чрез устата на героя си, че била отдавна разбунтувана! — Или авторът може би не изважда на сцената разбунтуваните?!)

3 En soi (фр.) – в себе си.

ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНИ АНЕКДОТИ

(По повод на „Утро в Банкя“. Добродушни разкази от Ив. Вазов)

Обикновеният читател едва ли би повярвал как е трудно, как е мъчително да се пише за новите книги на стари писатели, казали всичко, що са имали да кажат, изхарчили всичко, що собствен труд и майка-природа са им дали. Особено е мъчно това за критици, които още живеят с убеждение, че изкуството — и в най-делничните свои форми — не може и не трябва да бъде средство за празна забава, нито пък апарат за фотографиране пикантни сцени по кръстопътищата на живота — сцени, които отразяват само най-повърхното и най-случайното в човешката природа, но е едно свещенодеяние, при което — като в някакво магическо огледало — велики майстори на човешкото слово отразяват човешката душа в нейните най-дълбоки и най-съществени проявления — в онова, което дава на живота въпреки всичките му грозоти съдържание и смисъл и неотразима омая. Името на автора, с което са свързани спомени за светли страници в историята на отечествената литература, те кара повелително да търсиш в неговата книга — ако не подвиг, ако не дело от първа величина — (годините са по-силни от всяка дарба и от всяко знание), то поне дело сериозно, което да ти говори, че у автора не е изгаснало съзнанието за висшите, за истинските цели на всяка литературна работа. Но ти търсиш напразно. Защото в тая и подобните ней книги и сборници на Вазова литературата се е превърнала в — изкуство да се измислят всевъзможни сюрпризи, чудесии, щастия, нещастия (последните мними всеки път, служещи само за стимул на любопитството и за извор на радостни изненади) преследвания, избавления — и всичко туй винаги без действителни мотиви и без всяко психологическо вероятие; или дори в плоски шеги и дебели глуми, лишени не само от атическа, но и от българска сол. По примера на булевардните романи — с които наши вестници, съзнали „духовните“ потребности на средния, па и на по-горния български читател, вече отдавна хранят българската публика — и Вазов почва не един от своите „разкази“ ту с някоя загадка, ту със странно някое произшествие, което е „смаяло“ всички и което едвам в края ще се разясни („Балканските Ромео и Юлия“, „Убийство“ и др.); ту със „сепване“, „учудване“, „недоумение“, които служат за израз на тъмен спомен, че лицата са се срещали и друг път при съвсем други роли, или че те са за нещо гузни, та сетне, към края (след като до пресита е било загатвано) да ни се разкрие „истината“ с всичката „драматическа“ живост, която се изисква от необикновеността и фантастичността на случката („Една одисея из Делиормана“, „Маргарита“). Вазов не презира (в „Одисеята“) дори такова ординарно средство като среща със свещеник, за да „настрои“ читателя да очаква злополуки — без да се пита психологията на героя позволява ли да му се приписва такова суеверие. И нито на Вазова, нито на многобройните негови почитатели, които пишат — своето

литературно невежество —по вестниците и списанията, не иде наум, че целият тоя сборник няма нищо общо нито с изящна литература, нито с жанра „разказ“; че това са анекдоти, лишени от всяко литературно значение, с които може само да се профанира името литература и да се възпитават читатели на жълтата преса и на нейните художествено-отвратителни романи, повести, царски скандални истории и разкази.

Защото, като изключим трите или четири исторически епизоди, без литературни претенции, но хубави като илюстрации на времето и на хората, сетне „Японските силуети“, които в психологията си отлично характеризират — ако не визираните лица (стара слабост у Вазова), то автора си, и в които има толкова психологическа или биографическа правда, колкото у автора им „добродушие“, но които по колорит и по замисъл не са лоши; като изключим най-сетне и лирическата проза „Утро в Банки“ с нейната бодрост, свежест и топлота, въпреки старомодния сантиментален оптимизъм и въпреки оловения, бездвижен и безнюансен език, който вече е станал за Вазова втора природа; — като изключим тия неща, всичко друго в книгата е лишено от всяка литературна цена: в нея няма не само художественост, не само психология, които никога и не е имало, но и поезия, стил и език, които някога имаше. Говорим туй, не за да виним Вазова: ний днешните на неговите години и в неговите условия може би няма и за туй да бъдем способни; но за да илюстрираме още един път невежеството на оная паплач „критици“, която заплашва да превърне критиката в търговска реклама и във вестникарски антрефилета, която по отношение не само към Вазова (за когото е безвредна), но и към по-млади таланти (за които е крайно опасна) храни публиката с няколко общи фрази на хвалби и възхищения, но която е неспособна да отличи и да покаже на автора и на четеца ни доброто и ценното, ни слабото, глупавото и бездарното в неговото произведение. Тая паплач, която се вербува от невежи в работата си учители по литература, от бездарни поети и от побъркани публицисти, за която художествените достойнства на поетически творения са тайна, запечатана с девет печата, тая паплач вирее, разумява се, само по вината на ония малцина знаещи и умеещи, които мълчат в олимпийско спокойствие и безучастие, доволни от своята по-висша мъдрост и нехаещи за пътя, в който се тласка — не българската литература наистина (тя няма да бъде създадена от невежи и бездарности), но литературното развитие на българското общество. Тая паплач е само друга, по-нова формация от същата, която отрови на Вазова най-добрите години, когато той, подкрепен упътен, можеше да се развива и да създаде ценни творения; която го призна, когато той — не беше вече той: когато бе влязъл в историята и престанал да живее във времето си; когато бе вече изгубил всяко значение като фактор в нашия литературен живот. Ако има за нещо да виним Вазова, то не е толкова, че е написал тия и под. игри на перото, та е „наторил пръв нашата литературна нива“, както многозначително се изразява един от вестникарските глашатаи, но че с тяхното преиздаване туря в съблазън разни невменяеми „литературни труженици“ да се пъчат и те да пишат някакви „оценки“ и рецензии, за да го „признават“; не толкова, че не е могъл да противостои на навика да пише, но че няма ни самокритика, ни самообладание да остави своите угарки да почиват с миром в разните списания и вестници, а ги вади като

калпава стока на един литературен пазар, на който отдавна вече има несравнено по-добра и по-ценна стока…

Но ний няма да се задоволим с тая обща оценка и присъда, а ще подложим на един, макар и недълбок, почти елементарен анализ няколко от разказите му, за да дадем възможност и на ония, които малко боравят с литературни въпроси, да почувствуват истинската литературна стойност на тия разкази. Ще изберем за тая цел „Балканските Ромео и Юлия“, „Бъдни вечер в столицата“ и „Една одисея из Делиормана“ като такива, които имат по-сложен, нелишен от перипетии сюжет, върху който с твърде малко думи може убедително и почти нагледно да се демонстрират техните основни недостатъци, а не защото за останалите не е все тъй лесно да се докаже същото.

Балканскит Ромео и Юлия. Двама млади се обичат, но бащите им са скарани. Женената сестра на момата иде отдалеч с мъжа си — да помирява. Те пътуват в студ и мраз, първо с железница, сетне с кола. Файтонджията обажда на мъжа (те говорят турски, та жената не разбира), че в града, дето отиват, се удавили двама млади, мъж и жена или момък и мома, не знае. Брезов, който знае, че те, техните близки, влюбените, са отчаяни, заключава, че това ще са именно те. В хана, дето по неволя трябва да нощуват — че конете запрели вече — той подпитва ханджията и научава, че това били наистина те. Жена му не дочува тая страшна вест, а за да не я прочете на лицето му, той излиза вън. Когато след малко се връща, нему не минава през ума да скрие вълнението си от ханджият, та той „забелязва разстроеното му лице“ (което жена му не могла да забележи) и го пита пред нея: „Ваша милост да не са ви нещо роднина удавените?“ — „Кои удавени?“ — пита тя. Той пояснява и тя пада на кревата примряла. „Вода! Вода!“ вика мъжът и изскоква да дири вода в кръчмата. Разтичва се и ханджият, но „Вода нямаше“, уверява авторът. „Вода!“ вика пак Брезов и тогава чак ханджият му казва: „Голямата стомна е в тая стая“ — и посочва осветления прозорец. Втурва се Брезо, строшава вратата и „влиза вътре като хала, но се дръпва внезапно и остава вкаменен на мястото си. Той видя, че ония, които вечеряха на масата, бяха един рус момък и една вакла девойка. И те останаха вкаменени.“ Това били мнимоудавените — считани за такива, защото като бягали (види се, ще са тичали много силно), шапката на девойката паднала в реката, което било изтълкувано, че са се удавили. Сега бащите, благодарни, че се намерили живи чедата им, лесно ще се помирят. Поетът, като забравя, че не разказва приказка, а пише белетристика, свършва с тая безконечно наивна и сантиментална тирада:

Не е ли излишно да разказвам, радваха ли се хаджи Васил и Давидко, когато сутринта пристигнаха заедно с Брезови във файтона им и чедата им вече годеници и весела ли стана сватбата на балканските Ромео и Юлия!... Всички граждани с учудване и възторг не гледаха ли двамата стари сватове, фанати един до друг, как скокливо и леко, като

двайсетгодишни момци, играеха „пайдушката“, повърнали се за минута в младите буйни години, когато са живели, лудували и любили тъй горещо и светът бил хубав?

Всичко в тоя „разказ“ е основано на случай, и глупав случай, т.е. такъв, зад който не се крие никаква по-дълбока смисъл, нито пък може да се обясни като следствие на естествени причини. И всичко е гласено, за да се получи празна, външна „тревога“, нервно напрягане, а не някаква душевна емоция, още по-малко — естетическа. А зарад целта поетът не се спира пред никакви невероятности: праща шапката на девойката в реката, довежда младите в същия хан, дето ще дойдат и пътниците, но не оставя да се срещнат, преди да чуе по-старата сестра за „удавянето“ им (инак би станал невъзможен тъкмо „най-хубавият“ ефект), ами затваря младите в една стая заедно със стомната, като не забравя тайнствено да загатне два пъти за затворилите се там хора, и чак след като примре Софка, тогава да счупят вратите (какъв ефектен момент!) и да видят, че там щастливо пируват считаните за умрели — „един рус момък и една вакла девойка“. Впрочем авторът не им е дал да се видят, ами ги е „вкаменил“ и е забравил да ги накара поне да извикат, за да свестят примрялата, а не да я оставят съвсем да умре, за да имат те време да се вкаменяват. Най-сетне, за.да не разруши своя любим ефект, поетът ни кара дори да вярваме, че по-старата сестра, Софка, е могла да не познае гласа на сестра си („…Чу звънливо изсмиване на женски сребрист глас из стаята. И тя пак се вслуша, като че искаше да познае тия гласове.“).

Бъдни вечер в столицата. Една добре замислена работа, но развалена с декламации, многоглаголство, изненади, страхотии, тайнствени нощни „посетители“ и отсъствие на всяко съответствено настроение.

Баба Цвета чака най-младия си син, подпоручик, „със златните украшения на зелен мундир и цял окръжен с някакъв ореол от сияние“ — та на Бъдни вечер да види цялата си челяд сбрана около нея. Но той, разбира се, не пристига. Това дава повод за разни шеги и илюзии. Тъкмо когато сядат да ядат, отчаяни вече, едно пищене се чува отвън. Изпуска старата жена вилушката, възрадвана, че железницата сега пристига и че той си иде. Напразно: „желез-ничният пискун бил самият фитил на лампата“. Разочарование. И спомня тя как било хубаво тая вечер едно време, турско време. Един от синовете иска да им поразкаже нещо от тогава. За да стори това, майката си взема думите назад: „Казах: радостни бяха тогава бъдните вечери — сгреших: не всякога! Имаше и страшни бъдни вечери, Когато нямаше баща ви...“ Фалшиво от едина до другия край: вместо да премине направо след съответствена подготовка към спомените, авторът кара старата жена най-напред да похвали старото време (на тая тема тя на стр. 62 има да декламира цяла страница!) и сетне — да се поправя, за да премахне поне външното противоречие. А вътрешното, художественото противоречие авторът и не подозира. Тенденцията и тук не

му е позволила да запази единство, без което може да има „тревоги“ и „напрегнати нерви“, но никакво цялно впечатление.

Бабата разказва за една страхотна нощ на очакване, пак на Бъдни вечер, но и в тоя разказ вместо настроение има настръхваме на косми, и герой не е очакваният, а кучето, за което се пише цяла биография. За хатъра на ефекта, без съмнение. Едвам изговаря старата жена своята филипика против новото време и неговите вестници, и изгърмява един файтон: най-малкият си иде. Сега нова тревога: майката поръчала на слугините да изядат всичко, да не остава постно за утрешния ден (инак би изгубили най-крайния ефект!). Значи любимецът й трябва или да си легне гладен, или да блажи. Синовете я кандърдисват с гръмливи и фалшиви фрази: „Мамо, покажи се на висотата на славянското гостолюбие“; „Ти днес прати гостбица и винце на няколко сиромахкини; за тия дела от милосърдие Бог ще ти прости и сегашното“; „Мамо! Твоят идеал се осъществи вече: сабленосецът твой е тука! Не помрачавай бъдния вечер, ами дай прасето...“ (Нека отбележим пътем, че така приказват у Вазова всички лица и че у него отдавна няма разговор, нито има индивидуална реч, а само стереотипни „гръмогласни“ фрази, които не дават на лицето никаква физиономия и които състоят в заносчиво дърдорене с претенция на духовитост). С тоя епизод за блаженето разказчето получава нов и смешен център, сир. остава без център. А темата е била готова, тя сама се е натрапяла на перото на автора, но ефектите не са му позволили нито да я види. Говорим за оная прелестна картина — тиха и дълбока както всяка истинска поезия — с която свършва разказът (след като се донася прасето и се описва дори как сабленосецът се „сражава“ с него): „Па мина в другата стая и зачини поклони пред иконата“. Но за да се напише разказът на тая тема, трябвало е старата жена да получи душа, а Вазов отдавна вече не познава подобни задачи на поезията.

Една одисея из Делиормана. Повест (?). Тук други невероятности, други прищявки на случая, т.е. на автора.. Героят е — един офицерин без определен чин, така просто офицерин, не цивилен, „дребничък на ръст, но хубавец в своята блестяща униформа“ (с която той никак не с явява, та е нямало защо и да се съобщава това); той е участвувал в някакъв бунт, и поради това се крие два месеца в зимниците на приятелски къщи, за да не бъде арестуван, очаквайки сгодна минута да избегне из Шумен, която „се представила тъкмо в един от последните дни на април“ *. Пътят му е за Румъния през Аккадънлар и Силистра. Тръгва той, изпълнен със страх да не бъде хванат, но толкова глупости прави из пътя и тъй безразсъдно, нецелесъобразно и безпричинно съчинява всевъзможни лъжи, че читателят неволно се пита дали той въобще е душевно здрав. Така, без да е ходил някога в Аккадънлар, той назовава един несъществуващ тамошен хан, нарича се Михаил Едикуленски, народен представител — макар също да знае, че такъв човек там няма. След две-три други по-невинни лъжи той среща в едно село правителствения кандидат за народен представител. Вземат го за агитатор на опозицията: старшият го вика при себе си и заповядва да го арестуват, но сетне без причина се помята и му

заповядва в три часа да напусне селото. Сега той трябва да отиде — и да остане за малка почивка — в едно село, дето има телеграфна станция, а бои се, че там е вече телеграфирано за него. Дохожда му на помощ файтонджият турчин, който му става повереник на тревогите и същински избавител: той го съветва да се яви там като министър, за да заблуди полицията. Трябвало само да си смени дрехите и да свали брадата, да не го познаят. Речено-свършено — и Осман поръчва на неколцина от селото, щом стигнат там, да разкажат, че им иде министър. Но преди да стигне в селото, случва му се друго премеждие: останал сам в гората (додето Осман подкове конете), той бива нападнат и повлечен от разбойници навътре в гората, ала тъкмо навреме пристига пак неговият ангел-хранител Осман, и разбойниците, щом го зърват, освобождават пленника си: „Дели Осман Кеседжи! — изкряска главатарят им. — Пущайте, брее!“ Едвам след това приключение от най-чиста проба, създадено от автора с едно волно махване на ръка и пак тъй — и благополучно — отмахнато (за да не се свърши без време повестта), иде централното и последно, което далеч не е тъй романтично в духа на 18-то столетие, но затова пък съдържа няколко момента най-тънко пресметнато за „художествените“ си ефекти нервно напрежение, което всеки любител на тия емоции ще оцени по-високо, нежели кое да било друго в тоя сборник.

Беглецът, треперещ на всяка стъпка да не бъде хванат (но без да виждаме ний действителни основания за това), иде в Мурсалкьой, както вече знаем, като министър, посрещнат със страхопочитание от същите полицейски стражари, които имат заповед да го арестуват. „Очакваме един господин, който може да мине през туй село — и само от тоя път — за да го арестуваме“, обяснява старшият — за да узнае и героят и ний голямата опасност, на която се излага. Но явява се и друго: едвам когато ще влиза в селото, предшествуван от стражарите, героят „се договедил (цитираме буквално), че не бе се спрял върху въпроса: какъв министър да се представи. Той си отговори, че трябва да влезе в кожата на министър на правосъдието...“ (Език!) Посрещане, ура, приветствени речи, тържествена процесия — файтонът, каран от хитрия Осман, е цял заграден от народ с фесове и чалми, а на бунището един българин, едничкия в селото, „в голям възторг“ (сетил народна гордост!) вика многократно „ура“.

На гости у кмета. Но и там орисницата го не оставя: той съзира от прозореца един момък, телеграфист в селото, когото познавал от Русе. И тоя телеграфист „продължава живо да приказва със старшията“. Какво друго ще му приказва, ако не, че този г-н не е министър! Но „внезапно едно вдъхновение, което рядко посещава хората, изпаднали в такива критически минути, озари ума му“; за да разколебае телеграфиста, той написва една телеграма до несъществуващ началник на отделение и подписва име на министър, който от две недели не бил такъв. Но и с туй заплитните не са се свършили: телеграфистът, щом зема телеграмата от старшият, „се удря по челото“ и се затичва към станцията. Героят разбира тоя жест „като явен знак за сполуката на маневрата му“. А то било съвсем друго. Но нека дадем дума на автора, да не разваляме най-скъпите за него ефекти:

Бедният Иванов! Той не знаеше, че сега именно положението му бе станало критическо. Съдбата се беше страшно подиграла с него! Защото телеграмата, която мислеше, че го спаси, го погуби. Той беше погрешно предположил, че телеграфистът бе го познал и разправяше именно за това свое откритие на старшият: телеграфистът не бе го видял в лицето при влизането му в селото, бидейки занят в писалището си по това време; той погрешно си изтълкува и смисъла на учудването му при приемането на депешата до София от старшият. Това голямо учудване се дължеше съвсем на друго обстоятелство: министър Бандов преди две недели бе се оттеглил от кабинета, което събитие бяха оповестили и вестниците. Телеграмата прочее, подписана от Бандова тук като министър, когато същинският Бандов беше в оставка и в София сега, явно откриваше дързкото мошеничество на Иванова и го погубваше безвъзвратно! Очевидно телеграфистът бе още там обадил това на старшия. Но бедният Иванов не знаеше това.

Скоро Осман се яви (как навреме!).

Иванов зе да му излага положението си и необходимостта утре много рано да напуснат Мурсалкьой.

— Чорбаджи, ти не знаеш какво одеве научих от тукашния телеграфист: министър Бандов бил се оттеглил преди петнайсет деня от министерството, това било писано и във вашите вестници!

— Как? — извика обезумял от ужас Иванов. — Истина ли? Мене тогава ще ме арестуват още сега!

Но върхът на всички тия плитко скроени измислици едвам сега иде: Осман решава да тръгнат тоя час: „Ти се направи на болен, а аз ще ида да те извиня пред бея“. (Какъв джентълмен е тоя Дели Осман Кеседжи). И отива та взема ключа от вратата, за да не го безпокояли уж — че бил уморен, а всъщност да не го потърсят, додето се отдалечат; превежда го през заден двор, в дъното на който отваря друга врата, без никой да ги забележи (Осман вред се движи като у дома си!), излизат в друга улица при файтона, скрива го в „чернеещия се дърволак“ (в тоя чуден Делиорман има всичко що трябва и тъкмо там, дето е нужно!), додето доведе конете. И тръгват, без никой да усети в глухото село, че върви файтон и без да забележат нищо петимата стражари, които чакат да арестуват „един господин“. Телеграмата за неговото арестуване ще пристигне, но след

като героят бъде извън всяка опасност. А последната опасност, която авторът съвсем безцеремонно премахва, чака героя при преминаване границата:

Из един шумак, из който не излизаше никаква пътека, излезе един файтон и бързо се запъти на север. Това беше нашият файтон. Българският войник го видя и като че разбра целта му, затече се към него. Но файтонът бързаше като стрела. Бичът на Османа се дигаше и слагаше по гърбовете на запенените коне. Успоредно с българския войник тичаше и румънският по посока на колата. Внезапно Осман спря колата на едно място, а Иванов слезна, взе куфара си и мина напред. Той беше в Румъния.

Също както в приказките: даже и войниците не знаят да гърмят!...

След това подробно изложение, в което изтъкахме релефно всички по-важни невероятности и случайности, едва ли ще има нужда да обясняваме на читателя колко фалшива и невъзможна е цялата тая картонена сграда, която е построил авторът. Ясно е също, че тоя мир, който рисува — по-точно предполага авторът (защото нийде не го рисува) — не е действителният, познатият на читателя мир, а фантастична картина в празно пространство, неясна и в контурите си, и в съдържанието си. Тия хора, които пъплят из картината нямат нашата психология — те не чувстват като нас, нито се ръководят в своите действия от мотиви като нашите. Обикновено писателите-романисти, които са скарани със законите на действителния мир — разните Майн-Ридовци, с чиито романи Вазов твърде сполучливо сравнява преживените от героя му чудесии — пренасят описаните от тях приключения в чужда за нас среда и по тоя начин ни улесняват да повярваме, че там може и да е възможно тук невъзможното. Вазов обаче, види се, не подозира това и не прави нищо, за да упъти читателя да не прилага върху неговите разкази оная мярка, с която мери възможното и невъзможното в света, с която си служи, за да обяснява свои и чужди чувства и начини на действие. А тая страна на Вазовите разкази — особено тия от последните години — е тъй очебиеща, сир. изпъква така неприкрито и наивно, че и най-некултурният читател е способен да я съзре, стига да препречете два пъти един и същи разказ и стига да му дойде наум — от само себе или след подсещане от другиго — да се попита: става ли някъде така в познатата нему действителност, в живота. Вместо живи хора, Вазов създава марионетки, които кара да вършат онова и по такъв начин, по какъвто това се ще на неговата „волна“ фантазия. Ако тоя толкова важен недостатък, заради който в страни с що-годе установени литературни традиции един писател с един замах изчезва из списъка на сериозните писатели; ако, казваме, тоя недостатък на Вазовите разкази, повести и романи у нас досега не е бил нито отбелязан, причината на това трябва да се търси не толкова — или поне не само — в значението и заслугите на Вазова (на хора с не по-малко заслуги са казвани много по-горчиви истини); не и в трайната некултурност на нашата публика и в отсъствието на всяко чувство и всяко разбиране за истинно-художествени достойнства у мнозинството от

ония, които естествено влияят най-много върху литературните мнения и басове на публиката и които вече поменахме: нашите „критици“ и нашите учители по литература. И едните, и другите „възпитават“ в онзи вкус, който те имат, т.е. провъзгласяват за художествени едни произведения, на които липсва едва ли не всичко, що образува художествената страна на литературните творения. Неспособни да различат лекото и увлекателното разказване, грубата, „материалната“ интересност (която най-често стои в обратно отношение към художествеността) от художествено рисуване на живота, те препоръчват Вазовите преинтересни и пикантни анекдоти за творения на изящна литература, от които можело да се черпи художествена емоция и да се учат тайните на художествено творчество. Може би всяко общество в зората на своето възраждане е било възпитавано литературно безвкусие и невежество, но едва ли нейде е могло да става това така нагло и така безнаказано, както става у нас. И то, както вече загатнахме, не само спрямо Вазови произведения. Не. Същото се върши и спрямо по-млади таланти и талантчета, и там вече посредствеността или дилетантството не се облича в тогата на „национална гордост“ и на безкористно признаване чужди заслуги, но тайнствено и лаконично, като същи оракул, вещае своите — „стоящи над всяко съмнение“ — литературно-критически „истини“.

* Такова определяне на времето в един разказ е чиста безсмислица. — Но много по-важен художествен недостатък е друго едно обстоятелство: неумението на автора да се възползува от времето на действието, за да даде връзка и значение на последното. Героят се лута из Делиормана в най-хубавото време на пролетта, а в самата повест няма помен за пролет и нито една пролетна и въобще индивидуална природна картина!